

उत्तर भारतीय शास्त्रीय संगीत के वाग्ग्येका तथा इनका योगदान



इलाहाबाद विश्वविद्यालय की डी० फिल (संगीत)
उपाधी हेतु प्रस्तुत
शोध प्रबन्ध

शोध निर्देशिका

डा० गीता बनर्जी

पूर्व अध्यक्ष

संगीत एवं प्रदर्शन कला विभाग

इलाहाबाद विश्वविद्यालय, इलाहाबाद

प्रस्तुतकर्त्री

सुस्मिता देब

संगीत एवं प्रदर्शन कला विभाग
इलाहाबाद विश्वविद्यालय
इलाहाबाद
सन् 2001

प्रमाण - पत्र

प्रमाणित किया जाता है कि श्री सुस्मिता देव ने इलाहाबाद विश्वविद्यालय, इलाहाबाद से डी.फिल (संगीत) उपाधि हेतु प्रस्तुत शोध-प्रबन्ध कार्य " उत्तर भारतीय शास्त्रीय संगीत के वाग्गिकार तथा इनका योगदान " मेरे निर्देशन में स्वयं संपन्न किया है। प्रस्तुत शोध सामग्री पूर्णतः मौलिक एवं शोध-परक है। साथ ही इन्होंने विश्वविद्यालय के नियमानुसार निर्धारित उपस्थिति भी पूर्ण की है।

अतः मैं इस शोध प्रबन्ध को परीक्षण हेतु प्रेषित करने की सन्तुष्टि व्यक्त करती हूँ।

शोध निर्देशिका

गीता बनर्जी

(डॉ गीता बनर्जी)

पूर्व विभागाध्यक्ष

संगीत एवं प्रदर्शन कला विभाग

इलाहाबाद विश्वविद्यालय,

इलाहाबाद

दिनांक :- 18. 4. 2001

प्रतिकथन

आभार

प्रथम अध्याय

1. संगीत की महत्ता एवं परिभाषा :-

ललित कलाओं में संगीत, गान्धर्व गायन, गीत-गायन, शास्त्रीय एवं लोकिक संगीत, उत्तरी तथा दक्षिणात्य शैली, उत्तर-दक्षिण समन्वय, संगीत की महत्ता।

2. संगीत की उत्पत्ति :-

भारतीय चिन्तन स्वर सिद्धान्त विवेचन, विकासवादी दृष्टि में सृष्टि एवं संगीत का उद्भव भावाभिव्यक्ति के साधन-रूप में संगीत, संगीत की प्राचीनता के विभिन्न साक्ष्य, संगीत की उत्पत्ति के शास्त्रीय सन्दर्भ, ध्वनिशास्त्र की दृष्टि से आदिसप्तक-प्रमाणिकता सृष्टि के सर्वद्वेन में संगीतिक स्वरों की भूमिका।

3. संगीत एवं संस्कृति :-

संगीत एवं सांस्कृतिक इतिहास में अटूट सम्बन्ध, वैदिक संस्कृति एवं संगीत, संस्कृत साहित्य में संगीत का क्रमिक एवं विकासात्मक विवेचन।

4. प्राचीन भारतीय साहित्य में संगीत :-

वैदिक वाङ्मय में संगीत स्वरूप एवं विवेचन, पौराणिक वाङ्मय में संगीत, रामायण महाकाव्य में संगीत, महाभारत में प्राग् संगीतिक तत्व।

5. प्रतिपादित विषय का उद्देश्य :-

शास्त्रीय संगीत के बारे में जानने की जिज्ञासा तथा संगीत में व्यक्तिगत रुचि एवं प्रायोगिक दृष्टि से वाग्गेयकार के योगदान को समझने की शोधपरक दृष्टि।

द्वितीय अध्याय

1. शास्त्रीय संगीत -

अर्थ एव परिभाषा, शास्त्रीय संगीत एव लोकरजन, शास्त्रीय संगीत की व्याप्ति शास्त्रीय सांगीतिक परम्परा एव विकास, शास्त्रीय संगीत के गुण वर्तमान स्थिति।

2. संगीत के तत्त्व .-

स्वरोत्पत्ति एव परिभाषा श्रुति एव स्वर मे सम्बन्ध, स्वर भेद विवेचन एव महत्व, राग का उद्भव स्वरूप व विकास, राग और भाव, रागों मे ध्यान की परंपरा एव रसमयता, ताल-विवेचन-अर्थ एवं व्युत्पत्ति, ताल-भेद, ताल का महत्व, संगीत मे लय की स्थिति-विवेचन, लय के भेद, लय एव रस मे सम्बन्ध।

3. संगीत की महत्ता -

जीवन और शास्त्रीय संगीत, आनंद का स्रोत शास्त्रीय संगीत, स्थायी प्रभाव का सर्जक शास्त्रीय संगीत के विभिन्न तत्वों का महत्व, शास्त्रीय संगीत मे लय एव ताल का महत्व, विभिन्न कालों मे शास्त्रीय संगीत की स्थिति-महत्ता, शास्त्रीय संगीत की लोकप्रियता एक विवेचन, सम्मेलन शास्त्रीय संगीत की महत्ता के परिचायक।

4. शास्त्रीय एव प्रयोगात्मक संगीत का सम्बन्ध -

शास्त्रीय सैद्धांतिक संगीत, व्यावहारिक या प्रयोगात्मक पक्ष, शास्त्रीय संगीत के प्रमुख तत्वों का उभयपक्षीय विवेचन नादवैशिष्ट्य, थाट, आलाप परिचय, कुछ तालों का प्रयोगात्मक विवरण, कतिपय रागों का प्रयोगात्मक विवरण, तबले का शास्त्रीय व प्रयोगात्मक परिचय निष्कर्ष।

5. संगीत एवं शास्त्रीय संगीत में भेद :-

तात्पर्य-बोध, संगीत का ध्येय, लोक संगीत एवं शास्त्रीय संगीत में भेद, भाव संगीत एवं प्रकार, चित्रपट संगीत एवं शास्त्रीय संगीत, दोनों में कुछ तत्वों की आवश्यकता, संगीत में स्वर एवं ताल पद्धति, निष्कर्ष

तृतीय अध्याय

1. शास्त्रीय संगीत के वाग्गेयकार
2. वाग्गेयकार की परिभाषा.
3. वाग्गेयकार के गुण - वाग्गेयकार के दायित्व
4. संगीत में स्वर और शब्द का सम्बन्ध -

स्वर स्थापन की प्रणाली और पारिभाषिक - शब्द, अक्षर, स्वर अथवा स्थायी (आधार) स्वर, मूर्च्छना प्रसंग में 'मध्यम स्वर', ठाठ की प्राप्ति - द्विवेध तानों का प्रयोग, कण्ठ्य व श विवेचन, 'कामचार' भरत द्वारा कथनित सप्तराग, ग्रागो की उत्पादित।

5. संगीत में काव्य का स्थान -

संगीत में काव्य और रस की भूमिका, साहित्य की स्वतंत्र मत्ता, काव्य एवं संगीत, आरोह-अवरोह की विभिन्नता, आनदानुभात पुरुषार्थ चतुष्टय और संगीत, ध्रुवपद में काव्य साहित्य - संक्षिप्त विवेचन।

6. वाग्गेयकारों की रचना -

प्राचीन कालीन रचनाएँ देशी मगीताचार्यों की रचनाएँ, कतिपय मध्य एवं आधुनिक रचनाओं का परिचय।

1. शास्त्रीय संगीत के प्रसिद्ध वाग्गेयकार एवं उनकी जीवनी -

वाग्गेयकार - एक परिचय -

आचार्य भरत, मतंग, अभिनवगुप्त, संगीतज्ञ जयदेव, शारंगदेव, अहोवल, व्यक्तमुखी, स्वामी हरिदास प० विष्णुनाराण भातखडे, प० विष्णु दिगम्बर पलुस्कर, तानसेन, बैजूबावरा, ओकारनाथ ठाकुर, अमीरखुसरो, अल्लादिया खॉं उस्ताद अमीर खॉं, कुमार गन्धर्व, प० कृष्णशकर राव, फैयाज खॉं, रामदास, रामामात्य, हृदयनारायण देव, मानसिंह तोमर, सुरेन्द्र मोहन ठाकुर, रामचतुर मलिक, ए० कानन, केसरबाई केरकर, बडे गुलाम अली खॉं, अब्दुल करीम खॉं, डी०बी० पलुस्कर निसार हुसैन खॉं, पंडित नारायण राव व्यास, नसीर मुश्नुद्दीन डागर, भास्कर बुआ बखते, भोला नाथ भट्ट, राजा भैया 'पूछ वाले', विनायक राव पटवर्धन, विलायत हुसैन खॉं, ए०बी० कशालकर, बासवराज राजगुरू, वामननारायण ठाकर, शकर राव पंडित, श्रीकृष्ण नारायण रातजनकर, सर्वाई गन्धर्व, सिद्धेश्वरी देवी, हीगवाई बडौदेकर, हस्सूददू खॉं, सदारग अदारग,

2. ध्रुपद शैली के वाग्गेयकार
3. खयाल शैली के वाग्गेयकार
4. ठुमरी शैली के वाग्गेयकार
5. टप्पा शैली के वाग्गेयकार

पंचम अध्याय

- 1 - वाग्गेयकारों की रचनाएँ
- 2 - धृपद शैली की रचनाएँ
- 3 - र गल शैली की रचनाएँ
- 4 - ठुभरो शैली की रचनाएँ
- 5 - टघा शैली की रचनाएँ

षष्ठम् अध्याय

1. प्राचीन वाग्गेयकार और उनकी रचनाएँ -

ब्रह्मा, विष्णु, महेश, आर्यऋषि चारो वेद, पौराणिक रचनाएँ, महाकाव्य, उदयन, भास, पतञ्जलि, अण्वघोष, भरत का नाट्यशास्त्र, समुद्रगुप्त, कालीदास, विशाखदत्त, भरतपुत्र दत्तिल का दत्तिलम, बाणभट्ट, पचतत्र, हर्षवर्धन, मतंग, नारदीय शिक्षा, संगीत मकरद, भवभूति, अभिनवगुप्त का अभिनयभारती, सुधाकलश की रचना संगीतोपनिषत्, सार जयदेव का गीतगाविन्द, शार्दूल का हस्ताभिनय।

2. मध्यकालीन वाग्गेय^{कार} और उनकी रचनाएँ -

भूमिका अमीरखुसरो, गोपालनायक 'संगीतरत्नाकर' शारंगदेव, लोचन की 'रागतरंगिणी', बाबर कालीन शाहकुली और गुलामसदी, प० कल्लिनाथ की टीका, जौनपुर के शर्की, श्री रामामात्य का स्वरमेलकलानिधि, तानसेन, (संगीत सार, रागमाला, गणेश स्रोत), एवं अन्य वाग्गेयकार, संगीतज्ञ भक्त सूरदास, का सूरसागर, मीराबाई, तुलसीदास एक वाग्गेयकार के रूप में, पुण्डरीक विट्ठल, सद्भाग चन्द्रोक्त्य, रागमजरी, नर्तननिर्णय, सोमनाथ का रागविवोध, प० दामोदर का संगीत दर्पण, प० अहोबल का संगीत पारिजता, प० हृदयनारायण का हृदय कौतुक, हृदय प्रकाश भावभट्ट का 'अनूपविलास', अनूप संगीत रत्नाकर, अनूपाकुश, व्यकटमुखी - 'चतुर्दण्डप्रकाशिका' - प० श्रीनिवास जी की रचना रागतत्वाविवोध।

3. आधुनिक वाग्गेयकार तथा उनकी रचनाएँ -

सदारग-अदारग, गुलामनवी शोरी, उसूलउलनगमान उल आसाफिया, नववाब वाजिद अली शाह, 'अख्तर' मुहम्मदरजा, - 'नगमाते-आसादी' राजाप्रतापसिंह-संगीतसार, कृष्णानन्द व्यास-रागकल्पद्रुम, सुरेन्द्रमोहन यूनिवर्सल हिस्ट्री ऑफ़ म्यूजिक, कृष्णधन बनर्जी-सूत्रसागर, प० विष्णुनारायण भातखण्डे, स्वरमालिका, हिन्दुस्तानी संगीत पद्धति, लक्षणगीत संग्रह

आदि प० विष्णु दिगम्बर पलुस्कर, संगीतबालबोध, रागप्रवेश इत्य" २, प० बालकृष्ण बुआ, राजानवाब अली, 'मुआरिफुन्नगमात', मिस्टर डेवेश, श्री कृष्णशतजनकर, आचार्यवृहस्पति, संगीतचिन्तामणि, भरत का संगीत सिद्धान्त, प० आकारनाथ ठाकुर - संगीताञ्जलि, प्रणवभारती आदि अबुलकरीम खाँ, सुमतिमुटाटकर - भारतीय संगीत के सांस्कृतिक दृष्टिकोण, विनायकराव पटवर्धन - 'रागविज्ञान', प० रामाश्रय झा, अभिनव संगीताञ्जलि, डा० गीता बनर्जी - मल्हार अग के रागों का तुलनात्मक विवेचन, कृष्णराव पंडित, संगीतसरगमसवार व अन्य, बी०आर० देवधर - रागबोध, राजाभैया पूछवाले - तानमालिका व अन्य, प० फिरोज फ़ामजी - संगीत श्रुतिस्वरशिक्षा एव अन्य।

4. प्राचीन मध्य एवं आधुनिक वाग्गेयकारों की रचनाओं में परस्पर भेद तथा उनकी तुलना-
 - राग्गेयकार एव उनकी रचनाओं पर पड़ता सामाजिक प्रभाव मूलोद्देश्य - आनंद प्राप्ति।
 - विभिन्न राजनैतिक, सामाजिक धार्मिक गतिविधियों का प्रभाव-रचनाओं पर।
 - प्राचीन रचनाओं का मूलभूत उद्देश्य एव प्रयोजन।
 - मध्यकालीन रचनाओं का ध्येय एव आधुनिक वाग्गेयकारों का दृष्टिकोण।
 - तुलनात्मक विवेचना - प्राचीन गान, राग, जातियों के स्थान पर, नवीन शैलियों की उद्भावना - रागगायन श्रृंगारिकता, पूर्वाग्रह भाव, आध्यात्मिकता का लोप।
 - मानसिंह तोमर, खुसरो आदि के प्रयास, मध्यकालीन सतों का स्तुत्य योगदान।
 - आधुनिक रचनाओं में मिश्रित स्वरूप के दर्शन - निष्कर्ष।
5. ध्रुपद खयाल, ठुमरी तथा टप्पा शैली के वाग्गेयकारों की रचनाओं में शैली के अनुरूप स्वर शब्द एवं काव्य का प्रयोग -

स्वरशास्त्र-संगीत का स्तम्भ, भरत, मतंग आदि के विचार, गायन की श्रेष्ठता, राग का ज्ञान आवश्यक है। वर्ण-शब्द की उपयुक्तता, बंदेश व काव्य का महत्वपूर्ण

स्थान, गान्धानुरूपता, कतिपय वाग्गेयकारों की रचनाओं में रचर शब्द एवं काव्य की भूमिका का विवेचन भातखड़े जी के विचार, ध्रुपद, खयाल, ठुमरी व टप्पा शैलियों में भाषा, शब्द, काव्यादि की अनुकूलता व लोकप्रियता, सभी शैलियों में स्वर भाषा, ताल और मार्ग की महत्वपूर्ण भूमिका, कतिपय दृष्टान्त, निष्कर्ष।

6. इन विभिन्न प्रकार की रचनाओं के आधार पर वाग्गेयकारों की रचना-शैली का आलोचनात्मक विवेचन -

प्राचीन रचनाओं की शैली-उद्देश्य एवं बदलाव, ऐतिहासिक आधार पर विवेचन आलोचना का वास्तविक ध्येय, आधुनिक रचनाओं में रुचि-वैचित्र्य, 14वीं शती से पूर्व की रचना शैली में भावात्मकता की प्रधानता, आधुनिक रचना शैली में शुष्कता, आजके गायकों का मुख्य लक्ष्य क्या है ? कोतूहल का सर्जन अथवा आतंकित करना, मूर्च्छना पद्धति में अरुचि, भरत, रत्नाकर, जयदेव, तुलसी, सूर इत्यादि की रचना शैली में गेयता, स्वर योजना, काव्यमयता का निदर्शन वाग्गेयकारों के गुणों से युक्त रचनाशैली, मध्य कालीन रचनाओं की समीक्षा - विभिन्न शैलियों के सन्दर्भ में, संगीत का स्वर्णिम काल - रचना शैली की दृष्टि से, प्राचीन मध्य एवं वर्तमान सन्दर्भों में आलोचनात्मक परीक्षण एवं निष्कर्ष।

सप्तम् अध्याय

- 1 उपसहार • शोध कार्य का निष्कर्ष एवं उपलब्धि
- 2 सहायक ग्रंथों की सूची

सगीत के प्रति बचपन से ही मेरी अभिरुचि रही है। सगीत के शास्त्रीय और प्रायोगिक पक्ष का विशेष अध्ययन एवं अभ्यास करने की प्रवृत्ति मुझे सगीत के विशिष्ट गुरुजनों के सम्पर्क में खींच लायी। मेरी प्रेरणा के मुख्य स्रोत मेरे माता पिता रहे। मेरे पिता श्री एच०एल० वसु मुझे सगीत की दिशा में आगे बढ़ने में सदैव प्रोत्साहित करते रहे। यह कहना कतई अतिशयोक्ति नहीं होगी कि मैं अपने पिता को ही अपना प्रथम गुरु मानती हूँ। उन्होंने मुझे सगीत के अनेक कार्यक्रमों को सुनने समझने का अवसर प्रदान किया। घर में भी प्रायः विशिष्ट प्रतिष्ठित सगीतज्ञों का आगमन होता रहा जिन्हें देखने एवं सुनने का सौभाग्य मुझे मिलता रहा।

कठ से सगीत की मधुर स्वर लहरी कैसे निरसृत होती है ? कैसे कलाकार अपने कठ का इतना नियंत्रित कर लेते हैं कि सधे हुए स्वरों का मधुर गान स्रोता को मंत्रमुग्ध कर देता है। इन्हीं विचारों में डूबते उतराते में कब सगीत प्रेमी हो गई, मुझे पता ही नहीं चला। सगीत गायन की शिक्षा मैंने सर्वप्रथम स्व० श्री विश्वनाथ विश्वारौरि से प्राप्त की थी।

सगीत की उत्पत्ति एवं विकास का अध्ययन करने की इच्छा से ही मेरा ध्यान शास्त्रीय सगीत के वाग्गेयकारों के योगदान की ओर आकृष्ट हुआ और मैंने प्रस्तुत विषय को शोध कार्य हेतु चुना।

वस्तुतः संगीत की सफल अभिव्यक्ति एवं प्रस्तुति हेतु सामूहिक प्रयत्न की आवश्यकता हुआ करती है। गायक और वादक परस्पर मिलकर ही एक रसमय वातावरण बना देते हैं। इस प्रकार ऐसी स्थिति में व्यक्ति की प्रधानता न होकर समष्टि का भाव ही मुख्य होता है। सफल प्रस्तुति हेतु सभी उपादानों की समान जरूरत होती है। अतः समानरूपेण वे सभी महत्वपूर्ण होते हैं। आचार्य शारंगदेव की दृष्टि में उत्तम वृद्ध के अन्तर्गत चार मुख्य गायक, आठ सम गायक, बारह गायिकाएँ, चार वाशिक तथा चार मार्दंगिकों की गणना होती है।

वृद्ध के प्रमुख गुण हैं - मुख्य गायकों की अनुवृत्ति, मिलकर गायन प्रस्तुत करना, ताल एवं रस की अनुवृत्ति, खण्डित हो जाने की दशा में उसे जोड़ देना, मद्र मध्य और तार स्थानों की व्याप्ति में सामर्थ्य एवं शब्द सादृश्य। सफल प्रस्तुतिकरण हेतु जितनी अपेक्षा गायक एवं वादक में सामंजस्य का होना है उतने ही गीत को भी रस और लय के अनुकूल होना चाहिए। उत्तम वाग्गेयकार जो भी पद रचना करता है उसमें सहृदयता व रस का होना बहुत ही जरूरी है। अक्षरों की नियमित के साथ ही छंद व यति का संयोग भी अपरिहाय है, विशेषकर संगीत के लिये।

इसी प्रकार ताल व छंद का समन्वय भी वांछनीय है। रास परिपाक में राग व वाणी के साथ ही लय भी महत्वपूर्ण भूमिका निभाती है। प्रत्येक रस में लय भी दूसरी हो जाती है, जैसे करुण रस के परिपाक के लिये अनुकूल लय विलम्बित है। हास्य व शृंगार के लिये मध्य लय को उपयुक्त माना जाता है। उत्साह, क्रोध, विस्मय, जुगुप्सा आदि की स्थिति में मनुष्य की कार्य क्षमता

अथवा गति में तीव्रता की वृद्धि हो जाती है। इसीलिए द्रुतलय को वीर, रौद्र, अद्भुत तथा वीभत्स रसों के लिये उपयुक्त माना गया है। अतः स्पष्ट हो जाता है कि संगीत का लक्ष्य रस परिपाक ही होता है।

उत्तम संगीत सर्जना हेतु वाग्गेयकार की संगीतमर्मज्ञता और आदर्श के प्रयोगार्थी गायक - वादन और नर्तक की सहृदयता, विद्वत्ता, समय, शालीनता आदि सुलक्षणों की अनिवार्यता आचार्यों द्वारा निर्धारित की गयी थी।

संगीत और साहित्यिकता में अटूट सम्बन्ध रहा है, जैसा कि स्पष्ट होता है कि भारतीय संगीत शास्त्रकार उच्चकोटि के साहित्य मर्मज्ञ व विचारक रहे हैं। भरतमुनि, दत्तिल, नंदिकेश्वरादि से लेकर अभिनवगुप्त जैसे भाष्यकारों तथा विचारकों में रसमयता विद्यमान रही है। इसी प्रकार, मतंग, भोज, शारदा, तनय तथा शारंगदेव जैसे सकलनकर्तागण भी रस तत्त्व के प्रयोग में पारंगत थे।

कालांतर में उत्कृष्ट वाग्गेयकारों की परंपरा व भारतीय रंग मचीयता का ह्रास होने लगा। जिसके मूलकारणों में प्रमुख है प्रतिकूल राजनीतिक परिस्थितियाँ का होना। ध्यातव्य है काश्मीर में अभिनवगुप्ताचार्य द्वारा जिस समय (1000 ई०) नाट्यशास्त्र पर "अभिनव भारती" नाम टीका का लेखन हो रहा था, उसी समय 1997 ई० में वायव्य सीमा की ओर महमूद गजनवी का आक्रमण हुआ था। 1013 में काश्मीर विध्वंस किया गया और इस्लाम धर्म को जबरदस्ती मनवाने की चेष्टा की गयी, लगभग यही स्थिति कालान्तरीय सभी राजाओं के समय बरकरार रही, जिसका दुष्प्रभाव भारतीय कला व संगीत पर पड़े बिना नहीं रह सका। यह बात विशेषतः ध्यातव्य है कि अल्बरूनी ने हिन्दुओं के तात्कालिक धर्म

दर्शन, साहित्य, इतिहास, भूगोल, खगोल, फलित, ज्योतिष तथा रीति नीति का वर्णन अपने ज्ञान के अनुसार ही किया है।

कुल मिलाकर यही निष्कर्ष निकलता है कि श्रेष्ठ वाग्गेयकार व विद्वान पलायन हेतु बाध्य हुए और यत्र-तत्र रजवाड़ों व सामंतों के यहा आश्रय ग्रहण किया। खुसरो यद्यपि ईरानी संगीत का मर्मज्ञ था तथापि उसकी दृष्टि में भारतीय संगीत ससार भर में सर्वश्रेष्ठ व अद्वितीय है।

सूफियों का प्रभाव खुसरो पर काफी पडा था। खुसरो की विद्या ही संगीत जीवियों के लिये अर्धकारी रही और मुस्लिम अधिकृत प्रदेशों के संगीत जीवियों के लिये कौल, कव्वाली, गजल आदि सीखना और सूफियों की मुरीद होना आवश्यक हो गया। इसी आर्थिक विवशता ने अनेक संगीत जीवी हिन्दुओं को इस्लाम स्वीकार करने के लिये बाध्य होना पडा। अत स्पष्ट है कि 13वीं-14वीं शताब्दी में खुसरो की पद्धति को देश भर में फैलाने का प्रयास किया जाता रहा। पन्द्रहवीं शताब्दी के उत्तरार्द्ध एवं सोलहवीं शताब्दी के आरम्भ में मानसिंह तोमर जैसे हिन्दू शासक के प्रयासों से ध्रुपद शैली का प्रादुर्भाव का उल्लेखनीय घटना कही जा सकती है। इससे पूर्व भी रस और भाव के स्थान रागों के रूप और ध्यान की उद्भावना हो चुकी थी। मुगल सम्राटों के काल में ध्रुपद शैली काफी प्रचलित व लोकप्रियता रही। शर्की द्वारा अविस्कृत खयाल शैली को पुन उठाने का प्रयास मुहम्मदशाह रंगीले द्वारा किया गया इसी प्रकार पंजाब की लोकगीत के रूप में प्रचलित टप्पा शैली को अवध के नवाब आसफुद्दौला के समय स्थापित किया गया। वाजिद अली शाह के समय ठुमरी, दादरा व गजल की महत्ता काफी थी।

इस प्रकार उक्त विवेचन से स्पष्ट होता है कि भारतीय संगीत का इतिहास अत्यन्त ही प्राचीन है, परन्तु यह ध्रुव सत्य है कि इस प्राचीनतम सांगीतिक अध्याय में नवीनतम अध्याय जोड़ने का महत्वपूर्ण कार्य संगीत के वाग्गेयकारों ने किया इस कारण ही इनके कार्यों का शास्त्रीय संगीत में इनके योगदान पर एक शोध दृष्टि डालने तथा एक नवीनतम सामग्री खोज करने की अभिलाषा मेरे मन में जागृत हुई। मुझे पूर्ण विश्वास है कि अपने शोध कार्य निर्देशिका डा० गीता बनजी एवं अन्य गुरुजनों के सहयोग एवं आशीवाद से अपने इस विषय में कुछ नवीन कार्य कर सकूँगी।

Susmita Deb

सुस्मिता देव

इस शोध प्रबन्ध को पूर्णता प्रदान करने एवं इग स्थिति तक पहुचने मे जिन महानुभावों का योगदान रहा उनके प्रति मैं अत्यधिक विनम्रतापूर्वक आभार प्रकट करना चाहती हूँ।

सर्वप्रथम मैं अपने माता-पिता के प्रति हृदय से कृतज्ञ हूँ जिनकी छत्रछाया मे मेरा संगीत प्रेम बचपन से ही पत्रित, पुष्पित एवं फलित हुआ और आज मैं इतने बड़े शोध कार्य को करने मे सक्षम हुई।

तत्पश्चात् मैं अपनु पुण्य गुरु, संगीत एवं प्रदर्शनकला विभाग, इलाहाबाद विश्वविद्यालय की पूर्व विभागाध्यक्षा डा० गीता बनर्जी के प्रति हृदय से कृतज्ञ हूँ जिनके स्नेहपूर्ण एवं गुरुत्वपूर्ण निर्देशन मे मेरा यह शोध कार्य पूर्ण हुआ।

इसके बाद मैं अपनी गुरु के भी पंडित रामाश्रम झा जी के प्रति विनयावनत आभार प्रकट करना चाहती हूँ जिनके श्रेष्ठ एवं गुरुगभीर व्यक्तित्व से मैं सदैव प्रभावित रही हूँ।

इसके बाद मैं श्रेष्ठ सितार वादक डा० साहित्य कुमार नाहर जी वर्तमान संगीत विभागाध्यक्ष, इलाहाबाद विश्वविद्यालय के प्रति आभार प्रकट करती हूँ। आपने मुझे शोध सामग्री प्राप्त कराने मे निरंतर सहयोग दिया।

तत्पश्चात् मैं अपने गुरुतुल्य श्री प्रम कुमार मलिक (दरभंगा घराना) के प्रति भी आभारी हूँ जिनके सहचर्य से ही मैं आज संगीत के क्षेत्र मे कुछ कर पाने का प्रयास कर सकी हूँ।

इस सम्पूर्ण शोध कार्य में दुर्लभ पुस्तकों को उपलब्ध कराने में प्रो० हरिश्चन्द्र श्रीवास्तव जी ने अद्वितीय सहयोग प्रदान किया। उनके प्रति मैं हृदय से आभारी हूँ।

अतः मैं अपने परिवार के सदस्य एवं पारिवारिक मित्रों के प्रति भी आभार प्रकट करना चाहती हूँ जिनके अपरिमित सहयोग, सद्भाव एवं शुभेच्छाओं से मेरा शोध कार्य पूर्ण हुआ।

प्रथम अध्याय

शास्त्रीय संगीत के प्रसिद्ध वाग्गेयकार तथा उनका योगदान

प्रथम अध्याय

1. संगीत की महत्ता एवं परिभाषा -

ललित कलाओं में संगीत - वे कलाएँ जिनमें कल्पना और बुद्धि का सुंदरतम संयोग हो उन्हें ललित कलाएँ कहते हैं, जैसे- संगीत, चित्रकला, वास्तुकला आदि।¹ शैव तंत्र में नृत्य, गीत, वाद्य आदि 64 ललित कलाओं का वर्णन मिलता है।² समस्त ललित कलाओं में संगीत का महत्वपूर्ण स्थान रहा है। संगीत कला वह कला है जो मनुष्य को भौतिक सुख, समृद्धि और यश के उत्कर्ष तक तो पहुँचाती ही है साथ ही मनुष्य को आत्मिक एवं आध्यात्मिक सुख-संतोष और आनंद के परमात्मतत्त्व से जोड़ती है। संगीत वह साधन है जिसकी साधना से परमानंद की प्राप्ति होती है। भारत ही नहीं विश्व में सभी धर्मों में भक्ति एवं उपासना के जितने भी मार्ग प्रचलित हैं या रहे हैं, उन सभी में संगीत कला का महत्वपूर्ण स्थान रहा है। भारतवर्ष में दो प्रकार की उपासना पद्धति प्रचलित रही है - 1) वैदिक, 2) तान्त्रिक।

रामायण के उच्च वर्ग के साधकों में वैदिक उपासना का विशेष प्रचार रहा। वैदिक उपासना के मार्ग में मस्तिष्क की प्रौढ़ता तथा धन की प्रचुर आवश्यकता का आधार प्रबल रहा इस कारण यह उपासना पद्धति सर्वजन सुलभ नहीं थी।

इसके विपरीत तान्त्रिक साधना के मार्ग में शिव और शक्ति जैसे देवी शक्तियों की पूजा का स्थान था। तान्त्रिक उपासना में जन साधारण की रुचि और प्रवृत्ति

1 - संक्षिप्त हिन्दी शब्द सागर - संपादक - रामचन्द्र वर्मा, पृष्ठ 866.

2 - संक्षिप्त हिन्दी शब्द सागर - संपादक - रामचन्द्र वर्मा, पृष्ठ 178

अधिक थी। उपासना की इन दोनों पद्धतियों में संगीत का प्रयोग प्राचीन काल से ही प्रचलित था। यही कारण है कि भारतीय संगीत में वैदिक एवं तान्त्रिक दोनों परम्पराएँ वर्तमान हैं। वैदिक परम्परा के संगीत का प्रादुर्भाव आदि ब्रह्मा से तथा तान्त्रिक परम्परा के संगीत का उद्भव एवं स्रोत शिव को माना गया है। एक को वैदिक परम्परा तथा दूसरी को आगम परम्परा कहते हैं। संगीत तथा नाट्य के सुप्रसिद्ध ग्रंथ नाट्य-शास्त्र में इन दोनों मतों का समावेश हुआ है।¹

वैदिक एवं तान्त्रिक उपासना पद्धति के अतिरिक्त बौद्ध उपासना पद्धति ने भी भारत ही नहीं विदेशों की संगीत परम्परा को भी प्रभावित किया। अन्य परम्पराओं से मतभेद होते हुए भी धर्म और उपासना के प्रचार में बौद्ध परम्परा ने संगीत को अत्यधिक महत्व प्रदान किया। उपासना के साथ गीत, वाद्य, नृत्य आदि का प्रयोग तिब्बत, चीन, जापान, इन्डोनेशिया आदि देशों में प्राचीन काल से आज तक बना हुआ है।

गान्धर्व गायन :-

प्राचीन काल के गायकों को गन्धर्व कहा जाता था। ये अपने गायन के साथ वाद्यों की भी संगीत रखते थे। गीत और वाद्य दोनों का संयोग गन्धर्व गायन में होता था। इसीलिए प्राचीन ग्रंथों में संगीत के लिए गान्धर्व शब्द प्रयुक्त हुआ है। भरत के नाट्य शास्त्र में गान्धर्व कला का एक शास्त्र के रूप में वर्णन मिलता है। सामसंगीत के उपवेद के रूप में गान्धर्व संगीत को प्राचीन भारतीय संगीत में मान्यता प्राप्त थी। गान्धर्व में स्वर, ताल तथा पद तीनों अंग अनिवार्य हैं। 'अवधान' या बौद्धिक क्रिया के आधार पर ही स्वतर, ताल तथा पद तीनों का समुचित सामञ्जस्य सम्भव है।

1 - संगीत बोध - मध्य प्रदेश हिन्दी ग्रंथ अकादमी, भोपाल - पृष्ठ 1

गीत-संगीत - -

स्वर तथा ताल में निबद्ध सार्थक शब्दों का समूह गीत कहलाता है। गीत की प्रमुखता होने के कारण इसी गन्धर्व को संगीत कहते हैं। संगीत का अर्थ 'सम्यक् गीतम्' अर्थात् ध्यानपूर्वक या अवधान से गाया गीत है। गीत, वाद्य और नृत्य तीनों में गीत की ही प्रधानता रही। गीत मानव कण्ठ से निःसृत कला है। मनुष्य अपने कण्ठ से स्वरों के कलात्मक उच्चारण की अद्भुत क्षमता रखता है। मनुष्य के कण्ठ को इसी कारण 'शरीरी वीणा' कहा जाता है।

सर्वप्रथम गीत-गायन हुआ। इसी के आधार पर गायन के अनुकूल वाद्य बनाने की कल्पना भी साकार हुई। गायन के अनुकूल ही वाद्यों का निर्माण हुआ। वीणा तथा वशी जैसे वाद्य गायन की संगीत के लिए ही निर्मित हुए। इन वाद्यों की सार्थकता भी इसी में है। नृत्य में भी गीत की अपेक्षा होती है। भावों का शब्दमय रूप गीत है। भावों के अनुकूल ही नृत्य किया जाता है। अभिनय के माध्यम से गीत के भावों का प्रदर्शन नृत्य कहलाता है। नृत्य में ताल और लय का समन्वय रहता है। नृत्य की कल्पना गीत और वाद्य के बिना नहीं की जा सकती। प्राचीन ग्रंथों, चित्रों तथा शिल्पों में भी गीत, वाद्य तथा नृत्य का सामान्य जन जीवन से साहचर्य देखा जा सकता है। वास्तव में 'संगीत' शब्द मूलतः गीत का ही बोधक है किंतु गीत, वाद्य तथा नृत्य की अभिन्न सहकारिता के कारण 'संगीत' शब्द तीनों का ही बोधक बन गया। व्यक्तिगत तथा सामूहिक दोनों प्रकार के गीतों का समावेश संगीत के अंतर्गत होता है। व्यक्तिगत रूप से गाने-बजाने-नाचने के साथ ही सामूहिक गायन, वादन तथा नर्तन को 'संगीत' की संज्ञा दी जाती है। इसी को मध्ययुगीन ग्रन्थकारों ने निम्न व्याख्या में स्पष्ट किया है -

गीत वाद्य तथा नृत्य त्रय संगीतमुच्यते।

शास्त्रीय एवं लौकिक संगीत :-

भारतीय संगीत की दो धाराएँ प्राचीन काल से परिलक्षित होती हैं - 1. धार्मिक भावधारा, 2. लौकिक भावधारा। धार्मिक समारोहों एवं धार्मिक विधि-विधानों के लिए धार्मिक भावधारा के गीत गाये जाते थे। लौकिक समारोहों के अवसर पर केवल मनोरजन के लिए लौकिक भावधारा के गीत गाये जाते थे। धार्मिक भावधारा के संगीत को वैदिक या सामसंगीत तथा लौकिक भावधारा के संगीत को अवैदिक या लौकिक संगीत कहा जाता है। धार्मिक और लौकिक दोनों संगीत धाराएँ वैदिक काल में समानांतर चलती रहीं। साथ ही एक दूसरे को प्रभावित भी करती रहीं। प्रथम धारा को 'मार्गी' तथा दूसरी धारा को 'देशी' नाम दिया गया। यहाँ यह उल्लेखनीय है कि दोनों धाराओं का मूल आधार जन-संगीत या लोक संगीत था। दोनों में अंतर यह था कि धार्मिक भावधारा को सस्कार और परिष्कार प्राप्त था। इस कारण यह धारा उच्च श्रेणी या शास्त्रीय (क्लासिकल) संगीत के रूप में प्रतिष्ठित हुई तथा लौकिक धारा केवल लोक रुचि या मनोरजन के अनुकूल विकसित होने के कारण सामान्य जनता में लोकप्रिय हुई। मार्गी संगीत में शास्त्रीय संगीत के नियमों की प्रधानता रही तथा देशी संगीत में लोक संगीत के नियम प्रमुख रहे। संगीत शैली की गभीरता और सयतता मार्गी संगीत में देखी जा सकती है तथा दूसरी ओर स्वर वैचित्र्य एवं चपलता देशी संगीत में विद्यमान है। आज की गायन शैली में ध्रुवपद तथा खयाल गायन 'मार्गी' कहलायेगे तथा ठुमरी और गजल देशी कहे जायेंगे।

प्राचीन काल में 'साम' संगीत मार्गी या शास्त्रीय था तथा गान्धर्व संगीत देशी या लौकिक था। साम एवं गान्धर्व संगीत देशी या लौकिक था। साम एवं गान्धर्व दोनों परम्पराएँ वैदिक युग में एक दूसरे से पृथक थीं। वैदिक महर्षि साम संगीत का प्रयोग

करते थे। दूसरी ओर व्यवसायी गन्धर्व गान्धर्व संगीत का प्रयोग करते थे। वैदिक काल में गन्धर्वों को संगीत प्रिय क्षुद्र देवता माना जाता था। ये साम परम्परा से सम्बद्ध नहीं थे। यह एक उल्लेखनीय तथ्य है। गन्धर्व तत्कालीन देशी संगीत का ही प्रतिनिधित्व करते रहे। रामायण तथा महाभारत काल तक आते-आते मार्ग या साम संगीत के अंतर्गत 'गन्धर्व' का समावेश होने लगा। रामायण का गायन लवकुश ने सार्वजनिक रूप से शिष्ट एव अधिकारी जनों के सम्मुख प्रस्तुत किया। उनका गायन भले ही लौकिक भाव धारा में किया गया हो लेकिन तत्कालीन विद्वज्जनों द्वारा मान्य होने के कारण लवकुश का गायन 'मार्ग' या शास्त्रीय माना गया। इसका कारण यह है कि मार्ग एव देशी दोनों परम्पराएँ जन संगीत पर ही आधारित हैं। अतः दोनों देशी संगीत की शाखाएँ मानी जा सकती हैं। शास्त्रीय संगीत का स्रोत भी लोक संगीत ही रहा है। वास्तव में मार्ग संगीत जन संगीत की वह शाखा है जो व्याकरणबद्ध या नियमबद्ध होकर सुसंस्कृत जनों द्वारा मान्यता प्राप्त कर लेती है। देशी संगीत धारा लोकरुचि का अनुगमन करती हुई नवीनतम सौंदर्य तत्वों को अपने में सजोती रहती है। लौकिक भावधारा स्थानीय विशेषताओं को ग्रहण कर लेती है इसी लिए उसे 'देशी' संगीत कहते हैं।

मार्ग तथा देशी दोनों एक दूसरे को प्रभावित करती हैं। देशी संगीत के बिना शास्त्रीय संगीत अधूरा रहेगा। संगीत की अनेक राग-रागिनियाँ, उनसे सम्बन्धित वाद्य तथा नृत्य सभी देशी संगीत की ही देन हैं। इनका मूल रूप लोक संगीत में विद्यमान है। युग परिवर्तन शील है। शास्त्रीय संगीत की प्राचीन परम्परा को लोकप्रिय बने रहने के लिए जरूरी है कि वह युग विशेष की रुचि एवं माँग के अनुसार नये-नये तत्वों एवं शैलियों को आत्मसात करे। ऐसा न करने पर शास्त्रीय संगीत की रसमयता निष्प्राण हो सकती है। ध्रुवपद, खयाल, ठुमरी जो आज शास्त्रीय संगीत के अंतर्गत माने जाते हैं वे मूलतः लोक संगीत की ही शैलियाँ थीं। इन प्रादेशिक शैलियों को

आज मार्ग या शास्त्रीय संगीत में महत्वपूर्ण स्थान प्राप्त है। कला की सार्वजनीनता की दृष्टि से खयाल, ठुमरी और गजल आदि को मार्ग संगीत में स्थान प्राप्त हुआ। चित्रपट संगीत आज अशास्त्रीय माना जाता है। संभव है कि बदलते समय के परिवेश के साथ इसे भी शास्त्रीय संगीत में स्थान प्राप्त हो जाये। जनरुचि का ध्यान रखने के कारण ही ध्रुवपद गायक खयाल, ठुमरी, गजल तथा दादरे की ओर आकर्षित हुए। यह कलाकार का अपना कौशल भी है कि वह किस प्रकार लोक संगीत को मार्ग संगीत बना दे। उच्च श्रेणी के वादक भी आज शास्त्रीय संगीत के साथ चैती, कजरी, रसिया आदि लोकगीत वाद्यों पर बजाते हैं। खमाज, काफी, पिल्लू, मालवी, सारंग आदि रागों का शास्त्रीय संगीत में समावेश इसी प्रकार संभव हुआ है।

इसी प्रकार देशी संगीत भी मार्ग संगीत से प्रभावित हुआ है। आज लोक संगीत की गायन शैली वाद्यों के प्रकार तथा नृत्य शैली पर भी शास्त्रीय संगीत के प्रभाव को स्पष्ट देखा जा सकता है। यही कारण है कि शास्त्रीय संगीत के प्रभाव से लोक संगीत के मौलिक स्वरूप भी कहीं-कहीं खो गये हैं। लोक संगीत का मूल रूप आज एक शोध एवं खोज का विषय बन गया है। ग्रामीण सभ्यता एवं संस्कृति आज निश्चय ही आधुनिक संस्कृति की चकाचौंध में अपना अस्तित्व भूलती जा रही है। उनका संगीत भी आधुनिकता से प्रभावित हो रहा है। शास्त्रीय और चित्रपट संगीत ने ग्रामीण स्वर लहरी को आवृत कर लिया है। कुछ भी हो शास्त्रीय एवं लौकिक संगीत धाराओं के पारस्परिक आदान-प्रदान से ही भारतीय संगीत का इतिहास निर्मित है।

उत्तरी तथा दक्षिणात्य शैली :-

भारतीय संगीत की दो महत्वपूर्ण शैलियाँ हैं - 1) उत्तर भारतीय, 2) दक्षिण भारतीय या दक्षिणात्य संगीत। दोनों शैलियों का स्रोत एक ही है फिर भी दोनों की

भिन्नता का कारण उनका शैली भेद है। प्रादेशिक अनुरजन (लोकल कलर) के कारण इनमें शैलीगत भेद है। भारतीय संगीत में अनेक प्रादेशिक शैलियों का विकास 7वीं शती ई० के बाद प्रारंभ हुआ। संगीत के अतर्गत अनेक शैलियाँ अपने-अपने प्रदेशों में विकसित होती रहीं। मतंग के 'बृहद्दशी' नामक ग्रन्थ में उत्तर तथा दक्षिण की प्रादेशिक शैलियों का स्पष्ट उल्लेख है।¹ इस प्रकार भारतीय संगीत विभिन्न प्रादेशिक शैलियों में विकसित होता रहा जिससे संगीत की मूलधारा भी समृद्ध हुई। 7वीं शती से 13वीं शती तक संगीत का सक्रमण काल था। इसी समय भारतीय संगीत विदेशी संपर्क में आया। विदेशी संगीत के प्रभाव से भारतीय संगीत में नया मोड़ आया। ईरानी राग, वाद्य तथा शास्त्र से इसी समय संपर्क स्थापित हुआ। इसी युग में भारतीय संगीत दो सम्प्रदायों में विभाजित हुआ - 1) उत्तर हिन्दुस्तानी, 2) कर्नाटकी। सौराष्ट्र के संगीतज्ञ नरेश हरिपाल ने (ई० 14) ने अपने 'संगीत सुधाकर' नामक ग्रंथ में कर्नाटक एवं हिन्दुस्तानी इन दो पद्धतियों का नाम निर्देश किया है। प्रसिद्ध मराठी कवि तथा संगीतज्ञ दासोपत (ई० 16) ने रागों के वर्णन में दक्षिणात्य सम्प्रदाय का उल्लेख किया है।² इसी को कर्नाटक संगीत के नाम से जाना जाता है। भौगोलिक दृष्टि से कर्नाटक सम्प्रदाय में महाराष्ट्र को छोड़कर शेष सम्पूर्ण दक्षिण प्रदेश शामिल है। वर्तमान समय में कर्नाटक एक विशेष प्रदेश का नाम हो गया है इसलिए इस सम्प्रदाय को 'दक्षिणात्य संगीत' नाम दिया गया।

दोनों पद्धतियों में सप्तक के अतर्गत 22 श्रुतियाँ और उनके सवाद सम्बन्ध समान हैं। श्रुति की शुद्धता कर्नाटक संगीत की महत्वपूर्ण विशेषता है। स्वर की सूक्ष्मतक ध्वनि को शुद्ध रूप से प्रस्तुत करना ही श्रुति-शुद्धता है। दोनों पद्धतियों

1 - संगीत बोध - मध्य प्रदेश हिन्दी ग्रंथ अकादमी, भोपाल, पृ० - 5

2 - संगीत बोध - मध्य प्रदेश हिन्दी ग्रंथ अकादमी, भोपाल, पृ० - 6

का सगीत सप्तक के 12 स्वरों पर आधारित है। दोनो मे सा और प अचल स्वर है। शेष स्वर चल है। चल स्वरों मे विकृति आ सकती है। विकृतियों के स्थान तथा नामकरण के संबध मे दोनों पद्धतियों मे मतभेद है। उत्तरी सगीत मे म को छोडकर बाकी शुद्ध स्वरों को तीव्र भी कहा जाता है। उसकी विकृति के लिए कोमल सज्ञा है। कर्नाटक सगीत मे शुद्ध सज्ञा स्वर की पहली तथा निम्नतम स्थिति के लिए प्रयुक्त होती है। इसके बाद की स्थिति विकृत मानी जाती है। इसीलिए कर्नाटकी शुद्ध स्वर उत्तरी सगीत के कोमल स्वरों के समान होते है। उत्तरी तथा कर्नाटक पद्धति मे अतर की दृष्टि से निम्न तालिका दृष्टव्य है -

<u>उत्तर हिन्दुस्तानी</u>	<u>दक्षिणात्य</u>
1 षड्ज	षड्ज
2. कोमल ऋषभ	शुद्ध ऋषभ
3 शुद्ध या तीव्र ऋषभ	चतुश्चुति ऋषभ (शुद्धग)
4 कोमल गाधार	साधारण गाधार
5 शुद्ध या तीव्र गाधार	अतर गाधार
6 शुद्ध या कोमल मध्यम	शुद्ध मध्यम
7 तीव्र मध्यम	प्रति मध्यम
8. पचम	पचम
9. कोमल धैवत	शुद्ध धैवत
10. शुद्ध या तीव्र धैवत	चतुश्चुति धैवत (शुद्ध त्रि)
11. कोमल निषाद	कौशिक निषाद (षट्चुति धैवत)
12. शुद्ध या तीव्र निषाद	काकलि निषाद

दाक्षिणात्य मे कभी-कभी एक स्वर की दो स्थितियाँ परिलक्षित होती है।

ऐसे में दोनों मे से एक की सज्ञा परिवर्तित हो जाती है। यथा- शुद्धरि के बाद चतुश्चुतिक रि और शुद्ध ध के बाद चतुश्चुतिक ध आने पर चतुश्चुतिक रि और ध को क्रमशः शुद्ध ग और शुद्धनि कहा जाता है। उसी तरह सामान्य ग के पश्चात् यदि अन्तर ग आ जाये और कौशिकी नि के पश्चात् काकलि नि आये तो सामान्य ग को षट्चुति रि और कौशिक नि को षट्चुति ध कहते हैं।

दोनों शैलियों मे पर्दे वाले वाद्यों पर इन्हीं 12 स्वरों को स्थापित किया जाता रहा तथा रागों के निर्माण हेतु कुछ मेलकर्ता या ठाठों की कल्पना की गई। दक्षिण मे कुल 72 मेल माने गये है जिनमे से 40 रागों मे एक ही स्वर की शुद्ध एवं विकृत अवस्थाएँ एक साथ आती है। ऐसे रागों को केवल सिद्धांत के दृष्टिकोण से मान्यता प्रदान की जाती है। उनके प्रचार-प्रसार के दृष्टिकोण से नहीं। हिन्दुस्तानी संगीत का राग ललित इसी प्रकार का है जिसमे दो मध्यम आते है। मेल के दृष्टिकोण से इसे दक्षिण के 'सूर्यकांत' नामक मेल मे रख सकते है। दाक्षिणात्य संगीत का शुद्ध मेल मध्यकाल से ही 'मुखारी' रहा है। उत्तरी संगीत का मध्यकालीन शुद्ध मेल 'कापी' रहा है। इसका प्रचलित शुद्ध मेल 'बिलावल' है। उत्तरी संगीत मे मध्यकाल से ही मेल-राग पद्धति को मान्यता प्रदान की गई है। उनके विभिन्न मेलों को माना गया। आज राग वर्गीकरण के दृष्टिकोण से केवल 10 मेलों या थाटों को प्रायः पर्याप्त माना जाता है।

उत्तरी और दक्षिणी दोनों शैलियों मे अनेक रागों के नाम एक समान है किन्तु उनके स्वर रूप एक दूसरे से भिन्न है। जैसे- हिडोल, सोहनी, श्री आदि राग दोनों शैलियों में एक-से है किंतु स्वर रूप से परस्पर अलग-अलग है। उत्तरी हिडोल कल्याण थाट

का है। यह उत्तरी मालकौंस से मिलता-जुलता है। उत्तरी सोहनी मारवा में जन्य राग है। दक्षिणी सोहनी हरहरप्रिय (या काफी) मेल से जन्य है। तोड़ी और भैरवी राग दोनों सम्प्रदायों में लोकप्रिय हैं। यह मेल की दृष्टि से अलग होने के कारण स्वर की दृष्टि से भी अलग है। उत्तरी संगीत में तोड़ी स्वयं एक जनक या थाट राग है। कर्नाटक में यह केवल एक जन्य राग है। कर्नाटक की तोड़ी उत्तर की भैरवी है। उत्तर की भैरवी दक्षिण का 'हनुमत तोड़ी' राग है।

कुछ रागों के नाम अलग-अलग हैं किंतु स्वर एवं चलन से वे एक हैं। जैसे- उत्तरी संगीत में भूपाली, मालकौंस और दुर्गा दक्षिणात्य के क्रमशः मोहनम्, हिंदोलम् तथा शुद्ध सावेरी के समान हैं। अतः यह है कि दक्षिणी संगीत में वादी, सवादी जैसे स्वरों का, राग प्रदर्शन में महत्व नहीं है। जबकि यह उत्तरी संगीत की महत्वपूर्ण विशेषता है। उत्तरी संगीत पद्धति में ध्रुवपद, खयाल, ठुमरी, तराना का मुख्यतः समायोजन है। दक्षिणात्य पद्धति की कीर्तनम् कृति, जावली, तिल्लाना, जैसी रचनाएँ भाव तथा लय की दृष्टि से उत्तरी शैली से काफी मिलती-जुलती हैं। राग मालिका, ताल मालिका, जैसी रचनाएँ भी दोनों में समान रूप से मिलती हैं। दक्षिणी में गीत गायन में गायन और वादन दोनों में शब्द तथा स्वर का समान महत्व है। उत्तरी पद्धति में स्वर की प्रधानता तथा शब्द की गौणता पायी जाती है। दक्षिण में वाद्यों पर भी गीत ही बजाते हैं। तत्कालीन जैसी स्वतंत्र वादन शैली दक्षिण में नहीं मिलती। दोनों पद्धति में षड्ज संचालन अथवा कृतिभेद से नई स्वरावलियों का आभास, गायन में समान रूप से कराया जाता है। दोनों पद्धतियों में आधुनिक ताल मध्यकाल से आया है। उनका विकास देशी तालों से हुआ है। दक्षिणी संगीत की अपेक्षा उत्तरी संगीत में ताल की गति अधिक विलंबित रहती है। तथ्य की बात यह है कि उत्तरी तथा दक्षिणी संगीत पद्धतियाँ भारतीय संगीत की ही दो शाखाएँ हैं। भरत एवं शारंगदेव के ग्रंथ दोनों पद्धतियों के

आधार है। प्रादेशिक भिन्नता के कारण दोनों पद्धतियों का विकास स्वतंत्र रूप से हुआ है।

उत्तर-दक्षिण समन्वय :-

उत्तरी तथा दक्षिणी दोनों शैलियों में पारस्परिक सामंजस्य का प्रयत्न एक लंबे समय से हो रहा है। पं० भातखंडे जी ने इस दिशा में महत्वपूर्ण प्रयास किया है। उत्तरी तथा दक्षिणी दोनों पद्धतियों में कुछ मौलिक समानताएँ हैं। उनकी ओर विद्वानों का ध्यान भातखंडे जी ने आकर्षित किया। इस प्रकार संगीत के क्षेत्र में भी अनेकता में एकता स्थापित की गई। 'मेलराग' वर्गीकरण पद्धति को अपनाकर उन्होंने रागों का शास्त्रीय वर्गीकरण किया। दक्षिण की मेल पद्धति को उत्तर भारत के संगीतकारों ने अपनाया। उन्हें उत्तर की 6 राग 36 रागिनी वाली शैली वर्गीकरण की दृष्टि से शास्त्रीय प्रतीत नहीं हुई। उन्होंने नवीन राग-रूपों के आविष्कार के समय दक्षिण के हंसध्वनि श्री रजनी, आभोगी, कीरवाणी, सरस्वती जैसे रागों को उत्तरीय स्वरूप में स्वीकार कर लिया। दक्षिणी संगीत की प्रवृत्तियों को आज भी कई उत्तरी संगीतकार अपनाते जा रहे हैं। उत्तर एवं दक्षिण की गायन शैली का मधुर सगम हैदराबाद और मैसूर के पड़ोसी प्रदेशों में देखने को मिलता है। दक्षिण की प्रेरणा से ही स्व० अब्दुल करीम खॉं ने उत्तरी शैली में सरगम लेने की प्रथा शुरू की। दक्षिण के पी० सुन्दरम् अय्यर ने स्व० पं० विष्णु दिगम्बर के पास उत्तरी संगीत का अध्ययन किया। उनके सुपुत्र प्रसिद्ध बेला वादक गोपाल कृष्णन ने वायलिन वादन में उत्तर एवं दक्षिण की संगीत पद्धतियों में सामंजस्य स्थापित किया है। उत्तरी तथा दक्षिणी संगीत पद्धतियों को एक-दूसरे के निकट लाने में आकाशवाणी कार्यक्रम ने भी सक्रिय भूमिका निभायी। अखिल भारतीय कार्यक्रम में आकाशवाणी से दोनों पद्धतियों के संगीतज्ञों का संगीत प्रसारित किया जाता है। आज यह कार्य दूरदर्शन के माध्यम से भी हो रहा है। दोनों पद्धतियों में कुछ

समान स्वर वाले राग है। समय-समय पर उन्हें प्रस्तुत किया जाता है। इस प्रकार दोनों की मौलिक एकता प्रकट होती है ऐसे कार्यक्रमों से श्रोताओं पर एकता के संस्कार पड़ते हैं।

जनमानस का संस्कार ही उन्हें संगीत का रस लेने में सक्षम बनाता है। दक्षिण का व्यक्ति दक्षिणी संगीत में और उत्तर का व्यक्ति उत्तरी संगीत में अधिक रुचि लेता है। यह उसका जन्मजात संस्कार है। संगीत पद्धतियों के सामंजस्य से एक-दूसरे के संगीत को सुनने और उसका आनंद ग्रहण करने का संस्कार बनता है। आदान-प्रदान की संस्कृति से ही दोनों पद्धतियाँ समृद्ध हुई हैं और होंगी। दोनों पद्धतियों में राग का स्वरूप स्वर की दृष्टि से एक होता है। केवल उनमें उच्चारण की भिन्नता होती है। इसी कारण वह अलग लगता है। दोनों के तुलनात्मक विवेचन से इसका अनुभव होता है। उच्चारण भिन्नता के लिए शास्त्रों में 'काकु' संज्ञा पायी जाती है। काकु के कारण स्वरभेद तथा अर्थभेद स्वयं हो जाते हैं। संगीत में काकु-प्रकार स्वाभाविक रूप से प्रादेशिक जलवायु और पृथक्ता के कारण घटित होता है। इसी कारण संगीत की उत्तरी तथा दक्षिणी पद्धति विकसित हुई।

संगीत का महत्त्व -

संगीत एक सर्वोत्तम ललित कला के रूप में प्राचीन काल से ही मानव मन और शैष्टिक मंत्रमुग्ध करने की क्षमता रखती है। संगीत का मूल आधार नाद अथवा आवाज है। यही कारण है कि संगीत कला को नादब्रह्म भी कहा गया है। संगीत कला स्वरों का ऐसा सम्मिश्रण है जो कलाकार की हृदयगत भावनाओं को मधुर बनाकर दूसरों के सामने प्रकट करता है। इसलिए संगीत को 'हृदय की भाषा' अर्थात् हृदयगत भावनाओं को प्रकट करने की भाषा माना जाता है। अग्रेज विद्वान रस्किन ने कहा

कि "अन्तरात्मा का उत्थान तथा उसे कलात्मक और आनन्दमय स्वरूप प्रदान करना ही संगीत कला का मुख्य ध्येय होना चाहिए।" स्व० रवीन्द्रनाथ टैगोर ने भी इसे सौंदर्य का साकार एवं सजीव प्रदर्शन माना है। इस कला का मानव मात्र से घनिष्ठ सम्बन्ध है। मनुष्य ही नहीं पशु तथा पक्ष भी संगीत कला के प्रभाव से सम्पृक्त है। अतः संगीत को प्राणीमात्र के लिए अमृत-रस का स्रोत कहा जाये तो कुछ अत्युक्ति न होगी। संगीत कला आत्मा को परमात्मा तक पहुँचाने में बीच का सोपान सिद्ध होती है।

आज के भारतीय संगीत में वैदिक और तांत्रिक दोनों परम्पराओं का समन्वय होने के कारण संगीत का भक्ति एवं उपासना के क्षेत्र में महत्वपूर्ण स्थान स्वतः स्थापित हो गया। संगीत के विकास में इन दोनों परम्पराओं का योगदान अविस्मरणीय है। गीत वाद्य और नृत्य एक दूसरे के पूरक होने के कारण ही इन तीनों की त्रिवेणी का संगम ही संगीत की महत्ता को प्रदर्शित करता है। समस्त भारतीय संगीत में मार्ग भेद और शैली भेद तो है किन्तु ये सब भेद केवल बाहरी हैं। आंतरिक रूप से भारतीय संगीत की एकता मौलिक है। भारतीय संगीत अनेकता में एकता का संदेश सदैव देता रहा है और भारतीय जन मानस को एक दूसरे से जोड़ता रहा है। यह भारतीय संगीत की महान विशेषता है।

- - - - -

2. संगीत की उत्पत्ति :-

संगीत की उत्पत्ति का सृष्टि की उत्पत्ति से गहन सम्बन्ध है। अतः संगीत की उत्पत्ति को समझने के पूर्व सृष्टि की उत्पत्ति को समझना अति आवश्यक है। इस सम्पूर्ण सृष्टि की उत्पत्ति के विषय में विभिन्न मत व्यवहृत किये जाते रहे हैं। इन सभी मतों को दो वर्गों में बाँटा जा सकता है। 1- आस्तिक मत, 2- विकासवादी मत। आस्तिक विचारधारा के अनुसार ईश्वर द्वारा इस सृष्टि की रचना की गई है। विकासवादी विचार से ससार की उत्पत्ति जड़ प्रकृति के आकस्मिक संयोग से हुई है। संगीत की उत्पत्ति सम्बन्धी विचारधारा पर आस्तिक और विकासवादी विचारधारा का स्पष्ट प्रभाव परिलक्षित होता है।

भारतीय चिन्तन :-

भारतीय विचारधारा सृष्टि की उत्पत्ति विषयक आस्तिक मत को स्वीकार करती है। वैदिक साहित्य आस्तिक मत का मुख्य स्रोत है। संगीत की उत्पत्ति का विवेचन भारतीय संगीतशास्त्र में किया गया है। इसका मुख्य आधार वैदिक साहित्य पर आधारित सिद्धांत ही है। संगीत की उत्पत्ति के विषय में जो वर्णन भारतीय संगीतशास्त्र में मिलता है वह अत्यंत व्यापक, स्पष्ट और सार्थक है। विकासवादी विचारधारा का क्रमिक विकास का सिद्धांत भी संगीत की उत्पत्ति विषयक वर्णन में समाविष्ट हो जाता है।

सृष्टि की उत्पत्ति परब्रह्म परमेश्वर की इच्छा रूपी मायाशक्ति का परिणाम है। ऐसी वैदिक विचारधारा वर्णित है। ससार में छोटी-बड़ी अनेक वस्तुएँ हैं। उन सभी की रचयिता कोई परम शक्ति है। रात-दिन, ऋतु परिवर्तन, जन्म-मरण, सुख-दुःख

आदि प्राकृतिक नियमों का निर्माता परमेश्वर सभी धर्मों, संस्कृतियों में अनादि अनन्त शक्ति के रूप में जाना जाता है। 'श्वेताश्वतरोपनिषद्' में इसका स्पष्ट उल्लेख है- 'जो परमेश्वर निश्चय ही सबसे पहले ब्रह्मा को उत्पन्न करता है और उस ब्रह्मा को वेदों का ज्ञान प्रदान करता है, उस परमात्म ज्ञान विषयक बुद्धि को प्रकट करने वाले प्रसिद्ध देव परमेश्वर को मे मोक्ष की कामना से शरण रूप में ग्रहण करता हूँ।' (6/18) छन्दोग्योपनिषद् में (6/2/1) कहा गया है - 'सौम्याहस नाम रूपात्मक सृष्टि से पूर्व एक अद्वितीय सत् ही था।'²

महर्षि अगिरा ने महर्षि शौनक से परा एव अपरा विधाओं का विवेचन किया। इसमें चारों वेद, ऋक्, यजु, साम और अथर्व तथा शिक्षा, कल्प, व्याकरण, निरुक्त, छन्द एव ज्योतिष ये छः वेदांग आते हैं। जिस प्रकार कोई यत्र निर्मित होते ही उसके संचालन की पद्धति भी स्थापित हो जाती है उसी प्रकार परमेश्वर ने सृष्टि निर्माण के साथ-साथ उसके संचालन हेतु अनेक विधाओं के ज्ञान को प्रदान करने वाले वेद-वेदांगों को ससार के कल्याण की भावना से सबसे पहले ब्रह्मा को तथा उनके ही द्वारा ऋषि-महर्षियों को वेदांगों का ज्ञान प्रदान कराया। परमेश्वर की इच्छामात्र से ब्रह्मा एव अन्य देवर्षिगण प्रकट हुए। वेद-वेदांगों के ज्ञान का ही विस्तार इतिहास, पुराण, वास्तुवेद, धनुर्वेद, गान्धर्ववेद, आयुर्वेद, दण्डनीति, व्यापारविद्या आदि के रूप में ऋषियों ने किया। आज जो भी ज्ञान भारतीय साहित्य के रूप में उपलब्ध है वह उसी दिव्य ज्ञान का ही परिचायक है।

1 - श्वेताश्वतरोपनिषद्, पृ० (6/18)

2 - छन्दोग्योपनिषद्, पृ० (6/2/1)

अनेक वैज्ञानिकों ने भी ससार के निर्माता ईश्वर का अनुभव किया है। श्री अल्फ्रेड रसेल प्रसिद्ध वैज्ञानिक डार्विन के सहयोगी थे। उन्होंने अपनी पुस्तक "दि वर्ल्ड ऑफ लाइफ" पुस्तक की भूमिका में लिखा है - "मेने उन मौलिक नियमों की सरल तथा गभीर परीक्षा की है जिनको डार्विन ने जानबूझकर अपने अधिकार के बाहर समझ कर अपने ग्रंथों में नहीं लिखा। जीवन और उसका कारण, सन्तानोत्पत्ति की विचित्र शक्तियाँ आदि विषयों पर परीक्षणयुक्त विचार करने के बाद इसी परिणाम पर पहुँचा हूँ कि आश्चर्यजनक घटनाओं से युक्त इस प्रकृति की एक उत्पादक शक्ति है जिसमें प्रत्येक अवस्था के लिए आवश्यक संचालक बुद्धि भी है।"¹ दूसरे वैज्ञानिक सर जेम्स जीन्स कहते हैं - "वर्तमान वैज्ञानिक सिद्धांत हमें समय और देश की अतिक्रान्त करती हुई एक परमसृष्टा की शक्ति में विश्वास करने के लिए बाध्य करता है।"² श्री ए० सेठ प्रिगले पेटिसन के अनुसार इस सम्पूर्ण सृष्टि में साधन एवं साध्य परस्पर वैसे ही संबंधित हैं जैसे मनुष्य द्वारा बनायी गई वस्तुओं में दिखायी देता है। इस सम्पूर्ण जगत की रचना प्रकृति का एक महान कार्य है। अतः निश्चय ही इस जगत के रचयिता में महान एवं अद्वितीय शक्तियाँ विद्यमान हैं। श्री अल्बर्ट आइन्स्टाइन ने लिखा है - "मानव ज्यों-ज्यों वैज्ञानिक क्षेत्र की सफल खोजों की ओर प्रगतिपथ में प्रवेश करता है त्यों-त्यों वह महान सृष्टि में अभिव्यक्त बुद्धिवादेता के प्रति गभीर श्रद्धा से अभिभूत हो जाता है।" ईश्वर विश्वास पर किसी भी वैज्ञानिक को कोई आपत्ति नहीं होती। प्रकृति के अनेक रूपों में स्वयं वैज्ञानिक विश्वास करते हुए ही अपना कार्य करता है।

1 - मार्क्सवाद और रामराज्य - स्वामी करपात्री जी - पृ० 815.

2 - भक्ति का विकास - मुशीराम शर्मा - पृ० 10

सगीत शास्त्र भी ज्ञान की एक शाखा के रूप में सामवेद के उपवेद 'गाधर्ववेद' से संबंधित है। वेदार्थों के 'शिक्षा' वर्ग में संगीत शास्त्र की विवेचना मिलती है। यहाँ यह दृष्टव्य है कि संगीत की उत्पत्ति का सम्बन्ध सृष्टि उत्पत्ति के सिद्धांत से किस प्रकार स्थापित होता है। परमात्मा द्वारा प्रदत्त वैदिक नाम को 'अपौरुषेय' कहा गया है। अपौरुषेय का अर्थ है जिसे किसी ने बनाया न हो, यहाँ तक कि ईश्वर ने भी न बनाया हो। परमात्मा के निश्वास रूप वेद का ज्ञान ईश्वर के निश्वास से बिना प्रयत्न के उत्पन्न हुआ है। इस प्रकार सामवेद भी अपौरुषेय है। वैदिक ज्ञान ईश्वर के निश्वास से पितामह ब्रह्मा जी को प्राप्त हुआ है। अस्तु सामगान के रूप में गाया जाने वाला 'गान' अपौरुषेय या किसी के द्वारा निर्मित नहीं है। सामगान में प्रयुक्त स्वर भी अपौरुषेय है। सामगान विशिष्ट नियमों के अनुसार गाया जाता है। अतः लोकधुनों में सामगान विद्वानों द्वारा मान्य नहीं है। ऋग्वेद के मंत्रों को ही सामगान में सस्वर गाया जाता है। आश्वलायन गृह्यसूत्र में 'सा' का अर्थ है, ऋग् और 'अम्' का अर्थ है स्वर। स्वर और शब्द को घनिष्ट बताया गया है। इस ग्रंथ में ऋग् को पत्नी तथा साम को पति बताया गया है। यथा -

त्वच ऋग्रूपा पत्नीति, सा नाम ऋक् तथा सह सम्बन्ध अमो नाम स्वर
षड्जर्सभादिता न रूपो यत्रवर्तते तत् साम'।

'तैत्तिरीयोपनिषद्' के अनुसार - सामगायक 'ओम्' से गायन आरम्भ करते हैं। मंत्रों को 'ओम्' कहकर ही पढ़ते हैं। इससे स्पष्ट है कि सर्वप्रथम 'ओम्' का उच्चारण करके ही वेद पाठ या गान प्रारम्भ किया जाता है। 'ओम्' (प्रणव) यह ब्रह्म है। 'ओम्' का उच्चारण सर्वप्रथम इसलिए किया जाता है क्योंकि सबका आदि, मध्य और अंत 'ओम्' ही है। साक्षात् ब्रह्म का नाम 'ओम्' है।¹ कठोपनिषद् 2/16 में कहा गया है कि 'ओम्'

अक्षर ही ब्रह्म और परब्रह्म है। इस प्रकार यह संपूर्ण जगत ही ब्रह्ममय या ओममय है। इसीलिए वेदपाठ का गान सर्वप्रथम 'ओम्' का उच्चारण करने के बाद ही करते हैं। ब्रह्मा जी को सर्वप्रथम नादब्रह्म 'ऊँ' का ज्ञान हुआ। ओंकार रूपी नादब्रह्म के उच्चारित रूप को 'ध्यान-बिन्दूपनिषद्' (15-16) में तेल की धारा के समान अविच्छिन्न, घटे की अनुरणन (असंयुक्त ध्वनि) रूपध्वनि के समान दीर्घकाल तक ध्वनित होने वाला तथा बिना वाणी के (प्राणों द्वारा) उच्चारित नाद बताया गया है। क्षणिक उच्चारण से अन्य वर्णों को अभिव्यक्त कर सकते हैं परन्तु 'ओम्' ध्वनि को क्षणिक उच्चारण से अभिव्यक्त नहीं कर सकते। सहज रूप से उच्चारण करने पर भी इसके नादरूप में दीर्घता आ जाती है। इसी दीर्घता को सांगीतिक भाषा में 'स्वर' कहते हैं। स्वर को सगीतशास्त्र में भी अनुरणयुक्त (आसयुक्त) बताया गया है। इससे यह स्पष्ट होता है ब्रह्मा जी को सर्वप्रथम प्रणव (ओम्) रूप में ब्रह्म की अनुभूति सांगीतिक स्वर के रूप में ही हुई। वेद का ज्ञान प्राप्त करते समय सबसे पहले ओंकार की ध्वनि सुनायी पड़ी। 'छान्दोग्योपनिषद्' में ऐसा वर्णन है कि - मनुष्य का रस - प्रधान अंग वाणी है। वाणी का रस-सार ऋचा है। ऋचा का सार 'साम' है। साम का रस-सार उद्गीय (ओम्) है। अर्थात् 'ओम्' शब्द और स्वर (साहित्य तथा सगीत) का आदि तथा समन्वयात्मक स्वरूप है। स्पष्टतः यह कहा जा सकता है कि सबसे पहले सांगीतिक 'ऊँ' स्वर के रूप में अव्यय, अव्यक्त, निराकार ब्रह्म का अनुभव हुआ। बाइबेल में भी सृष्टि के आदि में शब्द ब्रह्म की स्थिति स्वीकार की गई है। इसीलिए ईसाई और मुसलमान अपनी प्रार्थना में अमेन या आमीन कहते हैं। अमेन या आमीन शब्द ओंकार के ही रूपांतर है। वैदिकों का सारा काम ओंकार से ही शुरू होता है। ऋषियों ने साम सप्तक में सगीत के सात स्वरों का अन्वेषण किया। सगीत सास्त्रों में षड्ज आदि स्वरों के अन्वेषक ऋषियों के नाम ज्ञात होते हैं। आचार्य मतंग ने स्वरों की उत्पत्ति सामवेद

से माना है। आचार्य भरत ने भी नाट्य में गीत का भाग सामवेद से आगत माना है। सगीत चूड़ामणि, सगीत रत्नाकर आदि में भी साम से जातियाँ उत्पन्न मानी गई हैं।

'सगीत रत्नाकर' में 'मार्ग' अर्थात् 'गांधर्व' को ब्रह्मादिकों द्वारा अन्वेषित तथा भरतादि आचार्यों द्वारा प्रयोग किया गया बताया है। अन्वेषण से तात्पर्य यह है कि गांधर्व के स्वरों का सामगान के स्वरों से सबंध स्थापित करना तथा स्वरों को षड्जादि नामकरण प्रदान करना। स्वरों के देवता, ऋषि द्वीपादि सिद्धांत में इसी का विस्तृत विवेचन किया गया है। सगीत के शास्त्रकारों ने भारतीय सगीत की उत्पत्ति सामगान से स्वीकार किया है। मन्त्र के दृष्टा ऋषि, देवता छदादि सिद्धांत जो वैदिक सिद्धांत में मान्य थे उन्हें गांधर्व में भी मान लिया गया। जगत्पिता ब्रह्मा जी को 'ओंकार' के रूप में प्रथम स्वर का सबसे पहले ज्ञान प्राप्त हुआ था। अतः साम सप्तक के प्रथम स्वर का नाम 'प्रथम' रखा गया।

प्रथम स्वर को ही वेणु में नारदीय शिक्षा में मध्यम स्वर कहा जाता है। मध्यम को गांधर्व में अविनाशी कहा गया है। प्रथम, द्वितीय, तृतीय मद्रादि साम स्वरों को गांधर्व में प्रयुक्त मध्यम गांधर आदि नाम दिया गया। सगीत शास्त्रों में गांधर्व के सप्त स्वरों का सबंध वैदिक स्वर सज्ञा उदात्त-अनुदात्त आदि से बताया गया है। नारदीय, याज्ञवल्क्य, मांडूकी आदि शिक्षा ग्रंथों में सप्तस्वरों के सिद्धान्तों का विस्तृत विवेचन प्राप्त होता है।

स्वर सिद्धान्त विवेचन :-

ऋषि, देवता, वर्ण, रग, द्वीपादि स्वरों के सिद्धान्तों का वर्णन संगीत ग्रंथों में किया गया है। ये कोरी कल्पना नहीं बल्कि यथार्थ हैं। इन सिद्धान्तों का विशेष अर्थ है। मन्त्र द्रष्टा अर्थात् मन्त्रों के दर्शन करने वाले को ऋषि कहते हैं। गांधर्व

मे भी सर्वप्रथम स्वर का अनुभव या दर्शन करने वाले को ऋषि का संबोधन दिया गया है। अग्नि, ब्रह्मा आदि को स्वरों का ऋषि कहा गया है। यह कल्पना मात्र नहीं है। जिन ऋषियों ने स्वरों का साक्षात्कार सबसे पहले किया उन्हें ऋषि नाम दिया गया। देवताओं का नामोल्लेख भी ऋषियों के साथ है। स्वरों के देवताओं की कृपा से ऋषियों को स्वरों का प्रत्यक्ष दर्शन हुआ। गांधर्व के सप्त स्वर देवताओं की कृपा तथा ऋषियों की दीर्घकालीन तपस्या का परिणाम है। अलग-अलग द्वीपों में स्वरों के साक्षात्कार का प्रयास किया गया। यही कारण है कि स्वरों के साथ द्वीपों का सम्बन्ध स्थापित हुआ। इससे एक विचार यह भी प्रस्तुत होता है कि सम्पूर्ण ससार को स्वरों की खोज का श्रेय है। सात के बाद आठवाँ स्वर नहीं खोजा गया। यह एक विचारणीय बात है कि आज का युग विकसित विज्ञान का युग है फिर भी ससार के किसी भी देश में संगीत के सात स्वरों के अलावा आठवाँ कोई स्वर नहीं प्रयोग किया जाता। विकासवाद की आधुनिक विचारधारा के अनुसार संगीत के सात स्वरों के विकास में हजारों वर्ष लगने की बात मानी जाती है। सर्वप्रथम कौन सा स्वर किसे और कहाँ अनुभूत हुआ इसका उत्तर विकासवाद भी नहीं दे पाया है। भारतीय चिंतन ही इस दिशा में प्रकाश डालने में सक्षम हुआ है। विकासवाद के अनुसार तानपूरे के षड्ज (मद्र) के तार से उत्पन्न गांधार के अनुभव को स्व० उ० अब्दुल करीम खॉ की देन माना गया है। विकासवाद इस बात को काल्पनिक मानता है कि संगीत के सप्तस्वरों का अनुभव ऋषि-महर्षियों को सर्वप्रथम हुआ। यदि स्व० उ० अब्दुल करीम खॉ स्वयंभू गांधार का अनुभव कर सकते हैं तो प्राचीन काल में सप्त स्वरों का अनुभव ऋषियों द्वारा क्यों नहीं किया जा सकता ? सात स्वरों के विकास का इतिहास यही है। स्वरों की उत्पत्ति अलग-अलग द्वीपों में हुई, ऐसी विचारधारा संगीत दर्पण में अभिव्यक्त है।

अनेक प्रकार के पशु-पक्षियों की बोलियों से भी संगीत के सात स्वरों की तुलना संगीत शास्त्र में की गई है। इससे यह नहीं समझना चाहिए कि संगीत के सप्त स्वर पशु-पक्षियों की बोलियों के ही मानवीय अनुकरण है। 'षड्ज वदति मयूरो' अर्थात् षड्ज स्वर में मोर बोलता है। प्रत्यक्ष षड्ज का पूर्व ज्ञान रखने वाला ही ऐसा कह सकता है। आचार्य मतंग ने अपने 'वृहद्देशी' ग्रंथ में इस प्रसंग का वर्णन करते हुए लिखा है -

‘षड्ज वदति मयूरो ऋषभ चातकोवदेत् ।

अजा वदति गाधार क्रौंचो वदति मध्यमम्।

पुष्प साधारणे काले कोकिल पचमं वदेत्।

प्रावट्काले सम्प्राप्ते धैवतंददुरो वदेत् ॥

सर्वं चतयोदवि । निषाद वदते गज ।”¹

अर्थात् मयूर षड्ज में, चातक ऋषभ में, बकरी गाधार में, क्रौंच मध्यम, बसंत ऋतु में कोकिल पचम में, प्रावट्काल (वर्षाकाल) में दादुर धैवत तथा हाथी निषाद में बोलता है। 'नारदी शिक्षा' में गौ का ऋषभ में बोलना बताया गया है। जैन ग्रंथ ठाणागासुत्त में ऋषभ का कुक्कुट से (जंगली मुर्गा), गाधार का हंस से, मध्यम का गौ से तथा निषाद का सारस से सम्बन्ध स्थापित किया गया है। नान्यभूपाल कृत 'भारत भाष्यम्' में भी किंचित भेद के साथ मोर, साड, बकरी, क्रौंच, कोयल, घोडे तथा हाथी की कठ ध्वनि का संगीत के स्वरों से सम्बन्ध दर्शाया गया है। प्रो० ललित किशोर सिंह ने अपने ग्रंथ 'ध्वनि और संगीत' में कहा है कि 'पशु-पक्षियों की कठध्वनि का ध्वन्याकन करके

परीक्षण करना चाहिए। यह तो निर्विवाद सत्य है कि भावावेश तथा सामान्य अवस्था की कठध्वनि में विशेष अंतर है।¹

विशेष प्रकार के रंगों से भी स्वरों का सम्बन्ध संगीत शास्त्र में वर्णित है। नवम्बर 1993 में संगीत पत्रिका में श्री हीरेन्द्र कुमार वसु का लेख 'रंग और संगीत' प्रकाशित हुआ है। उसमें स्वरों के वर्ण अर्थात् ब्राह्मण, क्षत्रिय, वैश्य तथा शूद्र चार विभाजन किये गये हैं। यह विभाजन श्रुतिसंख्या के आधार पर है। चतु श्रुतिक षड्ज, मध्यम, पचम को ब्राह्मण, त्रिश्रुतिक ऋषभ, धैवत को क्षत्रिय, द्विश्रुतिक गांधार, निषाद को वैश्य तथा साधारण अंतर स्वरों को शूद्र कहा गया है। समाज को सुचारु रूप से चलाने के लिए जिस प्रकार चार वर्णों में बाँटा गया और सभी का परस्पर उचित सहयोग अपेक्षित है। उसी प्रकार वादन की क्रिया में सभी स्वरों का उचित सहयोग आवश्यक है। 'संगीत रत्नाकर' के टीकाकार आचार्य सिंह भूपाल के अनुसार वर्ण, देवतादि सिद्धांतों का निरूपण स्वरोपासना हेतु उपयुक्त है।

निष्कर्ष रूप में कह सकते हैं कि संगीत ग्रन्थों तथा वैदिक साहित्य के आधार पर संगीत की उत्पत्ति 'प्रणव' (ओंकार) से मानी गई है। नाटात्मक ब्रह्म का नाम प्रणव (ओंकार) है। ब्रह्म के निश्वास रूप वेदों का ज्ञान पितामह ब्रह्मा को प्रणव से ही प्राप्त हुआ। सामवेद के मंत्रों का स्वर युक्त ज्ञान भी ब्रह्मा को ब्रह्म (परमात्मा) से ही प्राप्त हुआ। गान्धर्व की दृष्टि से साम स्वरों को षड्जादि सप्त स्वरों के नाम से ऋग्वेदों ने प्रचलित किया। गायन-वादन की विविध विधाओं में इन्हीं सात स्वरों का प्रयोग किया गया। लौकिक संगीत में उन वैदिक सिद्धांतों का प्रयोग किया गया

जो शिक्षाग्रथों की परम्परा से प्राप्त हुए। संगीत की उत्पत्ति से विस्तार तक का सम्पूर्ण इतिहास स्वरों के नाम, रग, वर्ण, ऋषि, देवता, द्वीपादि के विचार में समाहित है। गान्धर्व का निर्माण ऋषियों द्वारा वैदिक संगीत के अन्वेषण के आधार पर हुआ। कालक्रमानुसार देशी संगीत रजन पक्ष की प्रधानता के साथ गान्धर्व के नियमों में किंचित परिवर्तन करके प्रचार में आया। सृष्टि के रचयिता के रूप में समस्त ज्ञान-विज्ञान ईश्वर को स्वीकार करते हैं। भारतीय परम्परा में आज भी ऐसा प्रचुर साहित्य उपलब्ध है जो संगीत की उत्पत्ति और सृष्टि की उत्पत्ति में पारस्परिक संबंध को मानता है। ईश्वर सृष्टि का रचयिता है अतः सृष्टि संचालन का दायित्व भी ईश्वर का है। उसके इस दायित्व की पूर्ति वैदिक ज्ञान के द्वारा हुई है। वैदिक ज्ञान के अतर्गत विविध कलाएँ एवं विधाएँ विद्यमान हैं। यह वैदिक ज्ञान ब्रह्माजी को ब्रह्म से और ब्रह्मा के द्वारा अन्य ऋषि-महर्षियों को प्राप्त हुआ। ऋषियों के द्वारा इसी ज्ञान का प्रचार-प्रसार एवं विस्तार हुआ। अनेक युगों से यह परम्परा अबाध गति से प्रवाहित होती जा रही है।

विकासवादी दृष्टि में सृष्टि एवं संगीत का उद्भव :-

वेदों के अनुसार सृष्टि की रचना परमात्मा के द्वारा की गई। नाद ब्रह्मय ओंकार ही संगीत के सातों स्वरों का आदि रूप है। संगीत के सप्त स्वरों को ही परमपिता परमेश्वर की आदि वाणी कहा गया है। यह शब्द एवं स्वर दोनों हैं। क्षिति, जल, पावक, गगन और समीर नामधारी पंचभूतों का जब अस्तित्व भी इस ससार में नहीं था उस समय भी 'ओंकार' का नाद विद्यमान था। वास्तव में वैदिक मतानुसार संगीत की उत्पत्ति पंचभूतों से भी प्रचीन है। पंचतत्त्व का अर्थ है जड़ पदार्थ। इन पंचतत्त्वों की स्थिति के पश्चात् विकासवादी विचारधारा की स्थापना हुई है। विकासवादी चिंतन

के अनुसार सृष्टि की उत्पत्ति जड़ पदार्थों के आकस्मिक गयोग से हुई है। यह किसी के द्वारा रची नहीं गई। विकासवादी विचारक 'ईथर' को प्राकृतिक पदार्थों का मूलकारण मानते हैं। ईथर की तरंगों से ही विद्युत, प्रकाश, शब्द और गर्मी उत्पन्न होते हैं। 'इलेक्ट्रॉन' उसी ईथर के अतिसूक्ष्म कण हैं जिनके सघात से विद्युत निर्मित होती है। स्थूलाकार में यही शक्ति 'मैटर' कही जाती है। मैटर की त्रि-दशाओं को क्रमशः 'गैश' (विरल दशा), लिक्विड (तरल दशा) और सालिड (ठोस दशा) कहा जाता है। ईथर-जनित यही पदार्थ सगठित होकर एव आकर्षण-विकर्षण के नियम से चक्राकार गति में परिणत हो जाते हैं। कालान्तर में यही चक्र 'सूर्य' का रूप ले लेता है, जिसमें ऊष्मा एव गति के कारण चक्कर पड़ जाते हैं जबकि कतिपय अंश पृथक-पृथक हो जाते हैं, फलतः ग्रहों का रूप ले लेते हैं। इन्हीं ग्रहों से उपग्रहों का निर्माण होता है, 'पृथ्वी' भी इसी प्रकार का एक ग्रह ही है, जो पहले काफी उष्ण (गर्म) थी फिर क्रमशः ठंडी होती गयी। वाष्प, पानी, बादल, समुद्र, भूमि एवं जीवों का प्रादुर्भाव भी उसी से हुआ, यही नहीं वनस्पति एव जन्तुओं के भी पहले चेतनता उद्भूत हुई। उसी की एक शाखा एक कोष्ठधारी 'अमीबा' कहलायी। फिर अमीबा का प्रभूत विस्तार होता गया जिससे भोजन की समस्या उत्पन्न हुई और उनमें जो अधिक शक्तिशाली थे, वे बच गये। किन्तु इनमें पारम्परिक संघर्ष होता रहा और अतः काल एव परिस्थिति के अनुसार आकार-प्रकारों में परिवर्तन होता गया, जिसके फलस्वरूप ही मछली, मेढक, सर्प, पक्षी, पशु, बंदर, वनमानुष तथा मनुष्य का आविर्भाव हुआ। सृष्टि की उत्पत्ति एव विकास का विकासवादी दृष्टिकोण में यही स्वरूप विवेचित है, अर्थात् अमीबा से लेकर मानव तक विकास एव परिवर्तन की यही क्रमिक कहानी है। अमीबा ही पशु, पक्षी, सर्प, चींटी इत्यादि जीव-जन्तुओं का उद्भव स्थल अथवा स्रोत है।

इस प्रकार विकासवादी दृष्टि में सृष्टि सम्बन्धी जितनी विचार धाराये हैं उनसे यही घोषित होता है कि सृष्टि किसी विशिष्ट (व्यक्ति या वस्तु) की रचना न होकर भौतिक पदार्थों का सघटन है। विकासवादी दृष्टिकोण के अनुसार आदिमानव की बुद्धि विकसित नहीं थी, वह अज्ञानी एवं जड़ता युक्त था जिसे सभ्य बनने में लाखों वर्ष लगे। पुराकाल में आदिम मनुष्य परस्पर सकेतों का आश्रय अपने हाव-भावों को प्रकट करने में लेता था, क्योंकि उनकी कोई भाषा विशेष न थी। कालान्तर में उसने विभिन्न प्राकृतिक वस्तुओं से शब्दों की प्रेरणा प्राप्त की। वह विभिन्न पक्षियों की आवाजों, वस्तुओं के टकराहट से उत्पन्न ध्वनियों, बादल की गड़गड़ाहट नदियों, झरनों के कल-कल निनाद से आकर्षित हुआ और नदनुरूप अपने मुख से अनेक प्रकार की विचित्र आवाजें निकालना आरम्भ किया। इस प्रकार क्रमशः भाषा का विकास हुआ। अपने मुह से निकलने वाली ध्वनि से आदिमानव विस्मित हुआ और अन्यान्य तरह की बोलियों का प्रयास करने लगा, और उसकी यही चेष्टा उसकी शब्दमयी प्रेरणास्रोत बनती गयी। तात्पर्य यह कि इन्हीं विविध वाह्याभ्यान्तर सुप्तयत्नों से स्वरों में माधुर्य निष्पादित हुआ जिसका उसे भान हुआ, और सज्ज्ञानता की स्थिति में यही उसके लिए सुमधुर संगीत के रूप में प्रतिफलित हुए। सांगीतिक स्वरों की मधुरता से उनमें एक नवीन चेतना जाग्रत हुई और फिर दो-तीन-चार स्वरों की क्रमिक सगति से गीत-संगीत का श्रीगणेश हुआ, सुर लहरी विकसित हुई।

मानव के पास संभवतः सर्वप्रथम उसका कंठ और उसके दोनों हाथों का सम्पर्क यही ध्वनि निष्पान के प्राथमिक साधन थे। बाद में उसे वस्तु पर आघात करने से निकलने वाली आवाज का आभास हुआ होगा। अतः कह सकते हैं कि प्रथमतः दो हाथ की तालियों, दो प्रस्तर-खंडों की टकराहट से उत्पन्न, ध्वनि का विकास हुआ

होगा। प्रारंभिक धातु युग में धातु के दो टुकड़ों के परस्पर आघात से उत्पन्न ध्वनि को सुनकर धनवाद्यों के बनाने का विचार मानव मन में कौंधा होगा। यही प्रासंगिक प्रतीत होता है। धनवाद्यों के उपरान्त धर्मवाद्यों का निर्माण हुआ और फिर सुविर एवं ततुवाय निर्मित हुए। आज की बड़े आकार वाले एवं अधिक आवाज उत्पन्न करने वाले वाद्य जगली आमि जातियों द्वारा प्रयोग में लाये जाते हैं। इस बात से स्पष्ट होता है कि सुमधुर ध्वनि निकालने वाले चर्म, सुषिर, ततु इत्यादि धनवाद्य और सप्त-स्वरों का गीतों में प्रयोग की प्रक्रिया सभ्यता के उष काल की देन है। जबकि सभ्य समाज के निर्माण के पहले ही गायन, वादन एवं नृत्य मनोरंजन के प्रमुख साधन थे। संगीत की प्राचीनता एवं सार्वभौमिकता सर्वथा निरापद है। वस्तुतः संगीत की लोकप्रियता एवं सार्वकालिकता जगली जातियों की प्रथाओं-परंपराओं में आज भी सिद्ध होती है। इन जातियों में गाने, बजाने और नाचने की प्रथा अद्यपि दृष्टिगत होती है।

वस्तुतः अभिनय कला का प्रचार नृत्य से पूर्व हुआ है, यह बात हमें पशु पक्षियों द्वारा किये गये कार्यकलापों के साथ ही मानव के विभिन्न अंगों की भावभांगेमाओं इत्यादि से स्पष्ट ज्ञात होती है। मनुष्य के सामान्य व्यवहार में आंगिक चेष्टाओं का स्वाभाविक उपयोग दिखाई देता है। क्रोधावेश में मुख का रक्तिम होना, भृकुटियों का तन जाना, अत्यधिक प्रसन्नता में हँसना एवं अश्रु-वर्षण, मधुर बोली इत्यादि मानव जनित सहज एवं स्वाभाविक लक्षण हैं जो पहले प्रकट होते हैं।

गायन कला की उत्पत्ति एवं सहज विकास के कई क्रमिक सोपान अथवा स्तर परिलक्षित होते हैं, यथा सर्वप्रथम, गुणगुनाने की प्रकृया प्रारंभ होती है, फिर अनेक निरर्थक शब्द, जैसे नाइना, लाडलाड, हूँ-हूँ इत्यादि उच्चरित होते हैं, इसके पश्चात् सार्थक शब्द समूहों का गान होता है फिर शब्द स्वर और लय के सामाजिक प्रयोग

को गीत-संगीत का रूप दिया जाता है। गीत-संगीत के एक प्रमुख घटक 'लय' के सम्बन्ध में भी यही तथ्य निकर्षित होता है कि आदिमानव को क्रमशः लय का आभास, उसके स्वयं के पदचारों से, श्वास-प्रश्वासों से, नाडी के टिकटिक स्वरों से हुआ होगा। यही लयबद्धता शब्दोच्चारण के साथ सम्बद्ध हुई, तदनन्तर इसका गायन के साथ तादात्म्य किया गया होगा। इसी प्रक्रिया के परिणामस्वरूप छोटे-छोटे तालों का सृजन हुआ होगा। एक, दो तीन स्वरों के विकास क्रम में सात स्वरों का विकास फिर सप्तकों का विकास हुआ। इसके बाद अन्यान्य स्वर भेद होते गये, स्वर युग्म बनते गये, अनेक प्रकार के ध्रुवों की रचना इन्हीं स्वरसंगतियों के सामूहिक प्रयोग से की गयी होगी।

विकासवादी दृष्टिकोण के जनक चार्ल्स डार्विन का कहना है कि पशु-पक्षियों की ध्वनि में भी स्वरों के अलग-अलग स्वरूप प्राप्त होते हैं। कुत्ते पालते होने के बाद चार या पांच स्वरों में भौंकने की ध्वनि करते हैं। उनके रोने में स्वरों का उतार-चढ़ाव स्पष्ट सुना जा सकता है। घरेलू मुर्गे कम से कम एक दर्जन स्वर स्वरों में बोलते हुए पाये जाते हैं।¹

वैज्ञानिकों की धारणा है कि पक्षीगण संगीत का उपयोग निराशा, भय, क्रोध, विजय अथवा आनन्द-भाव के रूप में करते हैं। ऐसा देखा जाता है कि प्रायः परपशु मैथुन की ऋतु में भावों का गीतों के माध्यम से प्रकटीकरण करते हैं। संभवतः विकास के आदिम युग में क्रोधादि उत्तेजनात्मक स्थितियों में कठ के अनेकशः प्रयोग से नर का कंठ-रज्जु लकड़ हो गया। इस प्रकार स्पष्ट होता है कि संगीत का विकास पशु पक्षियों

से लेकर मानव तक विभिन्न भावों के प्रकटीकरण हेतु अनेक तरह की ध्वनियों के रूप में हुआ है। अनेक भाषाविदों की मान्यता है कि संगीत का उद्भव भाषा की उत्पत्ति से पूर्व हुई। मैक्समूलर प्रभृति विद्वानों के अनुसार स्वर संधातों के माध्यम से भावों को व्यक्त करने में जब कठिनाई प्रतीत हुई तब भाषा की उत्पत्ति हुई। अफ्रीका के हवसी जाति के लोग उत्तेजित दशा में संगीत के माध्यम से ही वार्तालाप करते हैं। इसी प्रकार आदिम जातियों में पहले समूह संगीत और आगे चलकर प्राच्य संगीत विकसित हुई।

संगीत के उद्भव के विकासवादी तथ्यों के आधार कहा जा सकता है कि पशु-पक्षियों के कंठों से निःसृत ध्वनियों में आरोह-अवरोह, अर्द्धस्वर-अंतराल, स्वर संधातों के प्रयोग आदि पर विचार आज के विकसित मानव से संभव है, किन्तु आदिमकालीन अविकसित मानव मस्तिष्क ने किसी भाषा विशेष के विकास के बिना इन पर कैसे विचार किया होगा, यह प्रश्न उठना स्वाभाविक ही है। वस्तुतः मानसिक विचारमथन में बिना किसी सात भाषा के कुछ भी संभव नहीं है, अमीबा से क्रमानुसार मानवीय प्रगति की गाथा को यदि मान्यता दी जाय तो प्रश्न उठता है कि विभिन्न पशु-पक्षियों के स्वतंत्र जन्म-मृत्यु के प्रत्यक्ष प्रमाण का क्या होगा ? क्योंकि आज भी हम देखते हैं कि अनेक विद्वानों की सतानें मदबुद्धि वाली होती हैं जबकि अनेक गवारों की सतानें विद्वान निकलती हैं। इस स्थिति में मानव एवं बौद्धिक विकास के उक्त सिद्धान्त का स्वतः खंडन हो जाता है।

भाषा वैज्ञानिक मैक्समूलर महोदय ने 'साइंस आफ द लैंग्वेज' में मिश्र के शासक सामिटकर द्वारा दो बच्चों को गड़रियों को देने की घटना का उल्लेख किया है, जिन्हें सिर्फ पशुओं की भाषा सुनने को बाध्य किया गया था वही बालक बड़े होने पर अ इ उ के अतिरिक्त कुछ भी बोलने में असमर्थ साबित हुए। केडरिक द्वितीय, जेम्स चतुर्थ तथा

अकबर आदि ने भी कतिपय ऐसे ही प्रयोग किये थे।¹ वस्तुतः मनुष्य के जीवन में सीखने-सिखाने की प्रकृया का महत्व अक्षुण्ण है, सीखने के लिए किसी न किसी गुरु की आवश्यकता पड़ती है , यही बात संगीत शिक्षा पर भी लागू होती है।

विकासवादी दृष्टि में संगीत का प्रारंभिक इतिहास अत्यन्त प्राचीन है जो मानव सभ्यता के विकास के साथ-साथ ही विकसित होती गयी। 'हैनसन' ने अगस्त 1923 के 'थियोसोफेकस पाथ' में लिखा है कि नेवादा में जॉन टी रीड को एक आदमी का पगचिह्न और जूते का तल्ला प्राप्त हुआ, जिसे भूगर्भ वैज्ञानिकों ने 50 लाख वर्ष पुराना माना है। विकासवादी धारणा है कि मनुष्य को जूता पहनने का ज्ञान बहुत बाद में हुआ होगा। इस प्रकार यदि मनुष्य का प्रादुर्भाव इस विचार से यदि आज से एक करोड़ वर्ष पहले माना जाय तो उस अवधि के कुछ बाद संगीत का भी उद्भव हुआ होगा। विकासवादी मत के अनुसार आदिमकाल के मानव की स्थिति विकसित नहीं थी अतः भाषा इत्यादि माध्यमों के विकास हेतु हजारों लाखों वर्ष लगे होंगे। जबकि इसके पूर्व पारस्परिक वार्तालाप का माध्यम प्रतीकात्मक ध्वनियाँ थीं। यही सांकेतिक प्रतीकात्मक ध्वनियाँ सांगीतिक स्वरों के आरंभिक रूप माने जा सकते हैं। मानवीय ज्ञान के विकास के क्रम में यही ध्वनियाँ संगीत रूप में विकसित होती गयीं।

भावाभिव्यक्ति के साधन रूप में संगीत :-

संगीत की सुमधुर स्वरवालियों का उद्भव मानव की सहज भावाभिव्यक्ति का प्रतिफल है। इस सन्दर्भ में अनेक तथ्य प्रस्तुत किये जा सकते हैं। महर्षि बाल्मीकि द्वारा क्रौञ्च पक्षी के मारे जाने से तत्क्षण करुणार्द्र शब्द समूहों का श्लोकबद्ध उच्चारण

उल्लेखनीय है। 'मा निषाद प्रतिष्ठा त्वमगम, शाश्वती समा, यत्क्रौञ्चमिधुनादेकमवच्छी काम योहितम् ।। अतः यह कहना अतिशयोक्ति न होगी कि किसी के मुख से सांगीतिक स्वरों का उच्चारण भी इसी प्रकार सजह सभाला है। व्यावहारिकता के धरातल में देखें तो प्रायः लोग गाते गुनगुनाते हुए पाये जाते हैं, चाहे वह भारी मन को हल्का करने के निमित्त हो अथवा आनन्द की अभिव्यक्ति के लिए हो। आचलिक लोक गीतों में हर्षा या दुःखातिरेक की अनुभूति का विशिष्ट महत्त्व होता है। अतः मनोवैज्ञानिक दृष्टि से यह समीचीन लगता है कि आदिम काल में भी संगीत का उद्भव इसी प्रकार भावानुभूति को अभिव्यक्त करने के लिए हुई होगी।

संगीत कला के शुभारम्भ के सम्बन्ध में कह सकते हैं कि गायक हृदय को गाने के लिए अनेक प्राकृतिक नैसर्गिक सुखमय से प्रेरणा प्राप्त हुई होगी . वह निःसंदेह मयूर का मोहक मनभावन नर्तन या फिर कोकिस की सुमधुर आवाज तथा अन्य गाने वाले पक्षियों के कण्ठ से अभिव्यक्त स्वर-समूहों से प्रेरित हुआ होगा। व्यक्ति के भीतर नृत्य के गुण जन्मजात पाये जाते हैं , उसके सहज लयबद्ध थिरकते पाँव, बैगा-भूटिया जैसी जंगली जनजातियों के गीतों में प्राप्त मादक लयात्मक, षड्जा पचम भाव आदि से विवादित स्वरलहरी उसके संगीतमयी अभिव्यक्ति को ही निदर्शित करते हैं। मानवमन में बसे सांगीतिक संस्कार संवेदना से निःस्तुत स्वर समूह श्रोता को सराबोर कर ही देते हैं।

नाद से चित्रवृत्ति का अनुमान प्रमाणित होता है, जैसा कि आचार्य अभिनवगुप्त ने लिखा है - तथा च मृगसारमेयारपि नादमाकर्ण्य भपरोषशोकादि प्रतिवद्यते तदर्थं नादाच्चित्तवृत्पाद्यवगमोऽनुमानपावत्।

अर्थात् मृग, कुत्त इत्यादि अन्य प्राणियों के नाद को सुनकर भी उनके हृदय में स्थित भय, रोष, शोक इत्यादि का प्रतिभाष हो जाता है।¹

विविध रमणीय, प्राकृतिक दृश्यों से विभोर होकर ही कवि हृदय काव्य की अभिव्यक्ति एवं संगीत हृदय व्यक्ति संगीतमयी अभिव्यक्ति की ओर उन्मुख होता है। उपावेला की मनोरम लालमा एवं सूर्योदय किरणों का प्रकीर्णन भावुक हृदय में नृत्यागना का भावभागेमा की मर्जना करते है। वासतिक बला में विविध विध खिले सुरभि सुमनों एवं वियोगी बिछुड़े प्रिय से मिलने के लिए व्याकुल हो उठता हो फलतः संगीतात्मक प्रकट होने लगती है।

जहाँ एक ओर भारतीय विद्वान संगीत को मानसिक वृत्तियों के उद्घाटन के सबल माध्यम होने की पुष्टि करते हैं वहीं दूसरी ओर पाश्चात्य विद्वान भी इस बात में सहमत है, 'स्प्रिट ऑफ़ म्यूजिक' के लेखक अनेट हट का विचार है कि 'संगीत केवल सामान्य ध्वनि नहीं है।' श्री न्यूलैंड स्मिथ के विचार से -

Art is the manifestation of spiritual by means of the material.²

उक्त दृष्टिकोण के आधार पर संगीत भावाभिव्यक्ति के सबल साधन रूप में प्रतिष्ठित होती है। लौकिक स्वर या नाद में यद्यपि भावाभिव्यजना तो होती है। फिर भी उसका अर्थ स्पष्ट समझ में नहीं आ पाता, क्योंकि स्वर तभी देनन्दन भाषा नहीं होती है। व्यावहारिक जगत में दृष्टिगत नाद के चढ़ाव उतार को गीत की सज्ञा नहीं

1 - भारतीय संगीत वाद्य, प्र० 2 से उद्धृत

2 - यही, प्र० 2 से उद्धृत

दी जा सकती। नाद जब नियमित होता है तभी स्वर कहलाता है, तत्पश्चात् दो स्वरों के मध्य अन्तराल ध्वनि सिद्धान्त के अनुकूल होने पर ही षड्ज, ऋषभ, गान्धार आदि का उद्भव होता है। इन्हीं रजक स्वर समूहों से गीत-धुन एवं विभिन्न रागों का सृजन होता है। इस इति से भावव्यञ्जक स्वर समूह 'सगीत' नाम की सार्थकता प्रतिपादित करते हैं।

सगीत की प्राचीनता के विभिन्न साक्ष्य -

सगीत की प्राचीनता के सम्बन्ध में हमें विभिन्न प्रागैतिहासिक, पुरातात्विक एवं ऐतिहासिक साक्ष्य प्राप्त होते हैं। सुमेरियन एवं सिन्धु सभ्यता कालीन उत्खनन से तत्सुगीन सागीतिक मूर्तियाँ एवं वाद्य यंत्र प्राप्त हुए हैं। ईसा पूर्व 3000 वर्ष का सुमेरियन हार्प का चित्र मृभाई पर उत्कीर्ण मिले हैं। यही नहीं सुमेरियन हार्प का एक नमूना भी ई0पू0 2500 का प्राप्त हुआ है। मिस्र एवं ठीक सभ्यता के हार्प वीणा के चित्र आज उपलब्ध हैं। सिन्धु सभ्यता में भी ऐसे अनेक साक्ष्य प्राप्त हुए हैं जिनमें रोवर 1500 ई0पू0 के एक वीणा वादक सगीतज्ञ की मूर्ति उल्लेखनीय है, जो विवधी वीणा का प्राचीन रूप कहा जाता है। मोहन जोदड़ो के उत्खनन से मिली नृत्यागना की मूर्ति महत्वपूर्ण है। वीणा व पणव वाद्यों के चित्र व समूह में वादन रत मूर्तियाँ साँची (150 ई0पू0) भरहुत (200 ई0पू0) चित्तौड़गढ़ तोपखा से 600 ई0पू0 से प्राप्त हुई हैं।

वैदिक वाङ्मय और रामायण महाभारत युगीन अनेक सगीतो-सत्त्वों व तत्सुगीन वाद्य यंत्रों के साक्ष्य प्राप्त होते हैं। सगीत की उत्पत्ति का काल आधुनिक इतिहासविदों की दृष्टि में भी ईसा से कई हजार वर्ष पूर्व, पुरातात्विक साक्ष्यों के आधार पर भी और वैदिक गणनानुसार अरबों एवं करोड़ों वर्ष पूर्व निश्चित होता है। 'भू-विज्ञान'

के अनुसार यदि जीवों की रचना 300 करोड वर्ष पूर्व हुई तो सृष्टि की प्राचीनता भी इतनी ही सिद्ध होती है। जीवों की उत्पत्ति के 100 करोड वर्ष बाद भी यदि मानव की उत्पत्ति मानी जाय तो आज से 150 या 200 करोड वर्ष पूर्व संगीत की उत्पत्ति मानी जा सकती है।

संगीत की उत्पत्ति के शास्त्रीय सन्दर्भ :-

नाट्यशास्त्र आचार्य भरत ने नाट्योत्पत्ति के सन्दर्भ में जो विवेचन किया है तदनुसार वैवस्वत मन्वतर में त्रेतायुग के प्रारम्भ होने के पश्चात् इन्द्रादि देवताओं ने ब्रह्मा जी से प्रार्थना की, कि ससार की शान्ति के लिए आप दृश्य एवं श्रव्य क्रीडनीयक (कला) का सृजन करें। उस प्रार्थना से चारों वेदों के आधार पर नाट्यकला का सृजन प्रजापिता ब्रह्मा ने किया और उसे आचार्य भरत को सिखाया। नाट्यकला में गान-वाद्य की भूमिका महत्वपूर्ण होती है अतः इस अनिवार्यता को समझते हुए ब्रह्मा ने स्वाति और नारद नामक आचार्यों को क्रमशः वाद्य और गान में सहयोग देने हेतु शिष्यों के सहित नियुक्त किया। अतः स्पष्ट होता है कि नाट्यकला से पूर्व गान-वाद्य की कला विकसित हुई थी। ब्रह्माजी ने सामगान से गीत सम्बन्धी विषयों, स्वरों आदि को ग्रहण किया था - 'सामव्यो गीतमेव च'। पितामहब्रह्मा जी ने भरत को कैलाश पर्वत पर भगवान् शंकर के समक्ष नाट्य कला को प्रदर्शित करने का आदेश दिया। तदनुसार भरत ने 'त्रिपुरदाह' नाट्य का प्रदर्शन भगवान् शंकर के सामने प्रस्तुत किया जिसे देखकर उन्होंने भरत को नाट्यकला में नृत्य का भी समावेश करने की प्रेरणा दी, जिसकी रचना स्वयं शिव ने पहले की थी, नृत्य के समावेश से नाट्य और भी मनोरंजक हो जायेगा। यही नहीं शिव ने यह भी कहा कि मेरे शिष्य नदी (तण्डु) से उसकी शिक्षा ग्रहण करो।

उक्त प्रसंग से गीत, वाद्य एवं नृत्य की ब्रह्म परंपरा से शकर परंपरा की भिन्नता का आभास होता है। भरत के नाट्यशास्त्र में इस बात की संपुष्टि होती है।

पुनः भगवतादत्तारनाण्डवे मुनये तदा

तेनापि हि ततः सम्यग् गान भाण्ड समन्वित ।।

×× नृत्य प्रयोग सृष्टो यः स ताण्डव इति स्मृतः ।

आचार्य दत्तिल के 'दत्तिलम्' नामक ग्रन्थ में उल्लिखित है कि ब्रह्मा द्वारा प्रवर्तित गानवाद्य को नारद ने लोक प्रचलित किया -

गान्धर्व नारदादिभ्यः प्रत्यमादौ स्यम्भुवा।

विविवलारदेनाघ पृथित्यामवतारितम् ।।

'वृहद्देशी' के प्रणेता आचार्य मतंग ने देशी व मार्ग संगीत की उत्पत्ति शकर के मुख से बतायी है। महादेव मुखोद्भूतान देशी मार्ग च संस्थितान् १८८१ 'नदिकेश्वर तारिका' एवं 'रुद्रडमरूद्भव सूत्र' के अनुसार 'नटराज शिव ने नृत्य समाप्ति के अनंतर सनकादे सिद्धों के उद्धारार्थ चौदह बार डमरू की वादन किया उसी से व्याकरण के चौदह मूलभूत सूत्रों की उत्पत्ति हुई, जिनके प्रथम सूत्र 'अ इ उ ण्' से 'स रे ग' इन सांगीतिक स्वर सम्बन्धित है -

'अइउण् सारेगा स्मृता' ।

संगीत एवं अन्य विधाओं के आद्याचार्य हमारी भारतीय परंपरा में ब्रह्मा एवं विश्व को माना गया है और कहीं 'भगवती' (शक्ति) को भी उसका श्रेय दिया जाता है। कल्पभेदानुसार इनकी भूमिका भी परिवर्तित होती रहती है।

सगीतोत्पत्ति के सन्दर्भ में एक फारसी आख्यान भी उल्लेखनीय है, जिसके अनुसार 'खुदा के भेजे हुए फरिश्ते की कृपा से प्राप्त पत्थर के, वर्षा की धाराओं से सात टुकड़े होने से सात स्वर-ध्वनिया आर्विभूत हुई जिसे हजरत मूसा ने आत्मसात कर लिया। तात्पर्य यह कि सप्तस्वरों की संप्राप्ति में खुदा की मेहरबानी प्रमुख कारण बनी। इस कथा के मूल में हमें भौतिक सिद्धान्त का भी झलक मिलती है जिसके अनुसार दो वस्तुओं के परस्पर सघर्ष से ध्वनि उत्पन्न होती है। इस प्रकार सगीतोत्पत्ति के अनेक मत मतान्तर प्राप्त होते हैं।

ध्वनिशास्त्र की दृष्टि से आदि सप्तक - प्रामाणिकता . -

ध्वनिशास्त्र में विवृत्त आदिम सप्तक ही पाश्चात्य दृष्टि का 'नेचुरल स्केल' है। वर्तमान उत्तर भारतीय शुद्ध स्वर सप्तक भी इससे मिलता जुलता है। दोनों में मात्र धैवत स्वर के स्थान में भिन्नता दृष्टिगत होती है। पाश्चात्य सप्तक का धैवत् 400 कम्पन्न सख्या का है जबकि भारतीय सप्तक बिला वल का धैवत् 405 कम्पन्न सख्या का है। षड्ज से विलावल के धैवत का इष्ट सवाद नहीं है परन्तु पूर्वांग के ऋषभ से षड्ज पचम भाव का सवाद धैवत से होता है, इस दृष्टि से उसका प्रयोग बिलावल में किया जाता है। 'नेचुरल स्केल' के सन्दर्भ में ऐसा कहा जाता है कि जिस ग्राम के स्वर मुख्य स्वर षड्ज से 1 से 6 इष्ट आर्वतकों से बने हात हैं उसे 'आवर्तक ग्राम' या 'प्राकृतिक ग्राम' कहते हैं।¹ इस आर्वतक का आशय है षड्ज स्वर से सप्तक के अन्य स्वरों का इष्ट सम्बन्ध या संवाद, यथा,

$$\text{सप } (3/2) \text{ सम } (4/3), \text{ सग } (5/4), \text{ सघ } (5/3)^2$$

1 - ध्वनि और संगीत, पृ० 90

2 - वही, पृ० 112

ऐसा कहा जाता है कि इस प्राकृत ग्राम के स्वर मनुष्य, पशु और पक्षियों के कंठ से अन.॥स ही निकलते हैं, क्योंकि इनका आधार प्राकृतिक अभिव्यक्ति है। वैज्ञानिकों की दृष्टि में यह शुद्ध, प्रामाणिक और आदिम ग्राम है। इसके प्रत्येक स्वर का षड्ज से आवर्तक सम्बन्ध है।

इसमें तीन प्रकार के अंतराल प्राप्त होते हैं -

(1) 9/8 अर्थात् चतुःश्रुतिक, (2) 10/9 त्रिश्रुतिक, (3) 16/15 अर्थात् द्विश्रुतिक।

यथा -	स	रे	ग	म	प	ध	नि	स

	9/8		10/9	16/15	9/8	9/8	10/9	16/15

किन्तु सभी के लिए व्यावहारिक रूपेण यह नियम नहीं लागू हो सकता क्योंकि जिनका कंठ सुरीला नहीं है उनके कंठ से तो प्रयत्नपूर्वक भी इस सप्तक के स्वरों को शुद्धता पूर्वक गवाना संभव नहीं हो पाता। इसके विपरीत विलावल मेल के स्वरों से अधिक सरलता से काफी मेल व भैरव मेल के स्वर कंठ से गाये जाते हैं। सुरीले कंठ से तो तोड़ी मेल के स्वर भी सहज ही अभिव्यक्त होते हैं। दक्षिण भारत में गायन की शिक्षा ही भैरव मेल के स्वरों से प्रारंभ की जाती है। आदिम जाति के सामूहिक गीतों षड्ज पचम भाव व षड्ज मध्यम भाव के स्वर सवादों की सहन प्रयोग स्वाभाविक ही सुनाई पड़ता है। छत्तीसगढ़ की वैगा जाति के समूह गीत में पुरुषों को षड्ज और स्त्रियों को शुद्ध पचम से एक गीत की व्यक्तियों को क्रमशः गाते हुए सुना गया है। स,प,स,म का सम्वाद प्रायः सभी देशों के संगीत में मिलता है। अतः कह सकते हैं कि स,प,स,म के सवाद ही प्राकृतिक हैं। आचार्य भरत ने भी इनकी चर्चा की है। सामसप्तक का प्रथम स्वर भी मध्यम ही है, जिसे उन्होंने अविनाशी कहा है।

प्र० ललित किशोर सिंह ने ग्राम रचना की (1) प्राकृतिक, (2) चकिक और (3) सक्रमिक-प्रकृतियों का उल्लेख किया है। उनके अनुसार ऐतिहासिक दृष्टि सह यह क्रम विपरीत होना चाहिए सक्रमिक क्रिया का अधिकार क्षेत्र सर्वाधिक व्यापक और सार्थक है क्योंकि इसमें प्राकृतिक और चकिक प्रक्रियाओं के सभी अंतरालों का उपयोग होता है।

अतः गणितीय दृष्टिकोण से इसे प्राकृतिक सप्तक कहना तो संभव है किन्तु व्यावहारिक दृष्टि से सहज नहीं प्रतीत होता है। प्रयोग के आधार पर विपरीत परिणाम भी प्राप्त होते हैं।

वस्तुतः हजारों-करोड़ों वर्ष पूर्व के किसी आदिमानव का मिलना जितना असंभव है उतना ही असंभव उस काल के संगीत का ज्ञान अर्जित करना है। अतः पूर्ण प्रामाणिक तौर पर यह कहना कठिन है कि संगीत का आदिम सप्तक यही है।

सृष्टि से सम्बन्धन में सांस्कृतिक स्वरों की भूमिका -

संगीत के स्वरों में पारस्परिक स्नेह उत्पन्न करने की अद्भुत शक्ति है, यह आकर्षण का सर्वोपयुक्त माध्यम है, सृष्टि के विकास व सम्बन्धन में संगीत के स्वरों की भूमिका निःसंदेह महत्वपूर्ण रही है। यूरोपीय इतिहासविद् 'वाल्वों' के अनुसार, सृष्टिकर्ता ने सर्वप्रथम स्त्री पुरुषों को रचना की। उस समय दोनों आकर्षण से रहित थे। फिर उन दोनों आकर्षण की सृष्टि हेतु ईश्वर ने परिश्रम भेजा, जिसने उन्हें पुष्प के भीतर बंद कर दिया, फिर वे परस्पर आकृष्ट न हो सके, अतः उन्हें संगीत की प्रेरणा दी गयी और दोनों में स्नेहित भावना जाग्रत हो उठी फलतः स्नेहवाश में आबद्ध होने की सृष्टि का क्रम आगे बढ़ा। मलाया की एक कथा में भी यही बात बतायी

गयी है कि स्त्री-पुरुष के पारस्परिक आकर्षण का कारण संगीत है।

'ओलार्स॥नज्म' ने पक्षी - बुलबुल से संगीत की प्राथमिक प्राप्ति का मत व्यक्त किया है। मानव जब पेड़ की छाया में विश्राम कर रहा था, तभी उसे चिड़ियों की नित्य मधुर ध्वनि में प्रेरणा मिली और उसने कठ से निकालना शुरू किया। 'द यूनिवर्सल म्यूजिक' के लेखक 'वन्टोडल' महोदय ने 'ईसामसीह' को संगीत का जन्मदाता बताया है, जिन्होंने विभिन्न देशों के संगीत पर विचार किया।

जैनी लोग महावीर स्वामी को संगीत का आद्यस्तसा मानते हैं, जबकि कतपिय विद्वानों के अनुसार ऊँची-नीची ध्वनियों की सहायता से मनुष्य ने भावों को व्यक्त किया गया होगा जो बाद में संगीत बन गया। फ्रायड जैसे पाश्चात्य विद्वानों की धारणा है कि 'मनोविज्ञान के आधार पर संगीत की उत्पत्ति हुई है' इतिहासकार अर्सेन्ताइस का विचार है कि समाज की स्थापना के उपरान्त, सभ्यता के विकास के साथ ही संगीत का जन्म होना संभव है।

'जान एलो' महोदय के अभिमत में भारत ने ही विश्व को सर्वप्रथम संगीत का उपहार प्रदान किया।¹ पुरातात्विक साक्ष्यों, मूर्तियों के अध्ययन से यह बात सिद्ध हुई है कि ईसा के पन्द्रह-बीस हजार वर्ष पूर्व भारतीय संगीत की उत्पत्ति हुई, जो अत्यंत प्राचीन है।'

संगीत का प्रादुर्भाव सृष्टि के जन्म के साथ मानते हुए मि० जोर्ज फोक्स का कहना है कि बालक जन्म लेने के उपरान्त रोता है - बोलता नहीं। भूख-प्यास की अभिव्यक्ति वह ध्वनि के माध्यम से ही करता है, वह संगीत का एक रूप ही है।'

इस प्रकार निष्कर्षित होता है कि संगीत के स्वरों-ध्वनियों का सृष्टि के सम्बर्द्धन में विविध रूपों में भूमिका रही है। सृष्टि के जन्म से लेकर आद्यावधि संगीत जुड़ी हुई है। संगीत एक ऐसी कला है जिसमें अपूर्व आकर्षण विद्यमान है, जिसकी अनुपम रसमाधुरी से सिक्त होकर मानव मन प्रेरित होता है, तरंगित होता है, और उमंगित होकर विचार व्यक्त करता है। निसंदेह संगीत सभी को अपनी ओर आकृष्ट कर लेता है। मनुष्य ने किंसा व्यक्ति या शक्ति की प्रेरणा से संगीत को अभिव्यक्त किया, अथवा प्राकृतिक मुख्य उपादानों से क्रमशः सांगीतिक स्वरों का अन्वेषण किया। जो भी हो सांगीतिक स्वरों के आकर्षण से सृष्टि की वृद्धि हुई है, यह कहना असंगत न होगा।

- - - - -

3- संगीत एवं संस्कृति :-

मानव सभ्यता के विकास के साथ ही संगीत अपने किसी न किसी स्वरूप में विद्यमान थी। मानव जीवन के सर्वांगीण एवं परिष्कृत क्रिया व्यापार का, उसके आभ्यान्तर व्यवहार का साकार रूप ही संस्कृति है, जिसके अन्तर्गत समस्त कलाएँ भी सन्निविष्ट हैं, संगीत का ललित कलाओं में प्रमुख स्थान रहा है, जो भौतिक उत्कर्ष एवं यश के अलावा आध्यात्मिक सुख-सन्तोष का भी साधन मानी जाती रही है। प्राचीन काल में उपासना-भक्ति के विभिन्न मार्गों में संगीत का उपयोग किया जाता रहा है।

न केवल भारत की अपितु विश्व की अन्यान्य संस्कृतियों में संगीत के उपयोग एवं प्रचलन के साक्ष्य हमें प्राप्त होते हैं। सैश्रव संस्कृति में प्राप्त नृत्परत, लास्यकरती हुई नारी की मूर्ति संगीत की महत्ता को ही प्रतिवादित करती है। तिब्बत, जापान,

चीन, इण्डोनेशिया जैसे देशों में उपासना के साथ गीत वाद्य और नृत्य का प्रयोग विगत सहस्रों वर्षों से आज तक बराबर देखा जाता है। वैदिक काल में संस्कृति में संगीत की धार्मिक एवं लौकिक दोनों ही धाराएँ समानान्तर रूप से चलती रहीं और एक दूसरे को प्रभावित भी करती रहीं। दोनों का मूलधार जन या लोक संगीत था। इस प्रकार स्पष्ट होता है कि संगीत सदा से ही संस्कृति का सहगामी रहा है।

संगीत एवं सांस्कृतिक इतिहास में अटूट सम्बन्ध :-

वस्तुतः संगीत के इतिहास को हम संस्कृति के इतिहास से अलग करके नहीं देख सकते। दूसरे शब्दों में संस्कृति के उद्भव एवं विकास के क्रम में संगीत की उत्पत्ति एवं उसका विकास भी तद्वत् निहित है। जैसे-जैसे संस्कृति का स्तरीकरण होता गया वैसे ही संगीत का भी स्तरीकरण होता गया।

संगीत चाहे भारत का हो अथवा पाश्चात्य देशीय - वस्तुतः दोनों के विकास का स्रोत जन-जीवन ही रहा है। संगीत की जो भी साधन, सामग्री सुलभ होती रही है, उसके पीछे निसंदेह मानव सस्कृति का प्रमुख योगदान रहा है। अतः यह कहना अत्युक्ति न होगा कि संगीत उतना ही प्राचीन और अनादि है, जितनी की मानव जाति प्राचीन है। कण्ठ मानव की सहज एवं स्वाभाविक देन है। कण्ठ से ही उसके गीत-संगीत का सृजन होता है, यही नहीं यह उसके वाद्यों का निर्माण कराता है और उसके स्वर-क्षेत्र का निर्धारण करता है। यही कारण है कि लोक संगीत में - संगीत की - जिसे प्राथमिक अवस्था माना जाता है - केवल कुछ ही स्वरों का प्रयोग पाया जाता है और उसी की पुनरावृत्ति प्राप्त होती है। सभी आदिम जातियों में संगीत की यह विशिष्टता दृष्टव्य है।

सभ्यता का विकास के साथ ही, संगीत का भी तदनुकूल विकास होता रहता है। उसमें परिवर्तन, परिवर्द्धन समयानुसार होते रहते हैं। संगीत इस विकास को हम उसमें प्रयुक्त होने वाले स्वर, वाद्य तथा नृत्य के विभिन्न रूपों में देख सकते हैं। लोक संगीत में अधिक से अधिक पाँच स्वरों का प्रयोग प्राप्त होता है। उनके वाद्य भी पूर्णतः विकसित और परिष्कृत नहीं होते हैं। उनके नृत्य-प्रकार भी अग-प्रत्यगों के त्वरित संचालन तक ही सीमित प्रायः होते हैं। संगीत के स्वाभाविक उपकरणों में उल्लेखनीय है - एक तंत्री, द्वितंत्री, त्रितंत्री जैसे तन्तु वाद्य, वशी और तुरही जैसे फूँक से बजने वाले वाद्य, तथा ढोलक जैसे चर्मवाद्य। इनमें संगीत के सप्तस्वरों का प्रयोग प्रायः नहीं पाया जाता है।

इस प्रकार का प्रयोग क्वचित पाया भी जाता है तो उसे नागर संगीत या शहरी संगीत का प्रभाव कह सकते हैं।

जहाँ तक शास्त्रीय संगीत जैसी विकसित व परिष्कृत शैली का प्रश्न है, यह शैली सभ्यता के विकास के साथ ही संभव हो सकती है। अतएव संगीत के इतिहास को संस्कृति के विकास अथवा इतिहास पृथक्त्व की बात बेमानी है। दोनों में अटूट सम्बन्ध है।

वैदिक संस्कृति एवं संगीत -

वैदिक युग भारत के सांस्कृतिक इतिहास का प्राचीनतम काल है, जिसके सम्बन्ध में हमें ठोस व लिखित साक्ष्य प्राप्त होते हैं। इस युग के साहित्य और कला में हमें भारतीय संस्कृति की उपलब्धियों का प्राथमिक स्वरूप दृष्टिगत होता है। समग्र वैदिक साहित्य के अन्तर्गत चारों वेद-ऋग्वेद, सामवेद, यजुर्वेद, संहिताएँ एवं उनकी व्याख्या करने वाले ब्राह्मण (ऐतरेय तैत्तिरीय, शतपथ, गोवध आदि) आरण्यक (वृहदारण्यक इत्यादि) ग्रन्थ आते हैं। इसके अलावा सूत्र ग्रन्थ भी सम्मिलित हैं जिनमें तत्कालीन रीति-रिवाजों परंपराओं पर प्रभूत प्रकाश पड़ता है।

सुविशाल वैदिक साहित्य में संगीत सम्बन्धी अनेकानेक उल्लेख प्राप्त होते हैं जिनसे तत्समय गीत, वाद्य एवं नृत्य त्रिविध-कलाओं की स्थिति एवं प्रगति का पर्याप्त मात्रा में परिचय प्राप्त होता है।

प्राचीनतम वैदिक साहित्य ऋग्वेद से न केवल भारतीय संगीत अपितु विश्व की अन्त्यान्त्य प्राचीनतम संस्कृतियों के संगीत के सम्बन्ध में जानकारी मिलती है, चाहे वह यूनानी या रोमन संस्कृति हो चाहे असीरियन अथवा मिस्री। वैदिक भाषा और संस्कृति का वास्तविक देशों से भी व्यापक सम्बन्ध था - इस मत से प्रायः सभी पाश्चात्य विद्वान भी सहमत हैं। इस संदर्भ में अनेक साहल दिये जा सकते हैं, यथा, वेदों का 'गन्धर्व' शब्द ईरान में 'गन्दरेवा' तथा यूनान में 'केन्टारास' के रूप में पाया जाता है। भारत

की 'वीणा' एवं 'करताल' मिस्र में लोकप्रिय वाद्य रहे हैं। मिस्र में वीणा को 'वेनी' तथा करवाल को 'श्रेटोलन' के नाम से अभिहित किया गया है। वेदोल्लिखित 'अप्सरा' शब्द मिस्री भाषा में 'नर्तिका' के अर्थ में मिलता है। हमारे साहित्य में अप्सराओं की ख्याति नर्तिकाओं अथवा नृत्यागनाओं के रूप में रही है। स्पेन के दक्षिणी भाग में आज भी वैदिक भाषा और भारतीय संगीत का प्रभाव स्पष्ट रूपेण दृश्य है। स्पेनी संस्कृति में भारतीय संगीत को राग पद्धति, मीड, तान और तानपूरा जैसे अवयव उपकरण अध्यावधि प्राप्त है। इस प्रकार संगीत सम्बन्धी अनेक समानताएँ तत्कालीन प्राचीन संस्कृतियों में दृष्टिगत होती हैं जिनके आधार पर कहा जा सकता है कि विश्व संगीत के इतिहास में वैदिक भाषा साहित्य का पर्याप्त योगदान था।

संस्कृत-साहित्य में संगीत का विकासात्मक विवेचन -

यद्यपि वैदिक साहित्य में संगीत का स्वतंत्र विवेचन करने वाली कृतियाँ प्रायः उपलब्ध नहीं हैं तथापि इस सुविशाल वागमय में संगीत कला के उल्लेख प्राप्त होते हैं। ऋग्वेद में गीत, वाद्य और नृत्य - संगीत के तीनों स्वरूपों का विवरण प्राप्त होता है। गीत, गातु, गाय, गायत्र तथा गीति जैसे शब्द ऋग्वेद में पाये जाते हैं जिनका प्रयोग गीत के अर्थ में किया गया है। इन सभी गीतप्रकारों का आधार छन्द और गायन शैली थी। गीत तथा उसकी धुन के लिए 'साम' सज्ञा भी प्रयुक्त होती रही। साम धुन या स्वरावली का पर्याय भी रहा है। यह तत्कालीन जन-संगीत के अन्तर्गत गायी जाने वाली धुनें थीं। वैदिक मंत्रों का गायन इन्हीं धुनों की तर्ज पर किया जाता था। वैदिक आर्यों के विचार में संगीत का उपयोग लोक रजन तथा ईश्वर रजन दोनों के लिए ही किया जाता था। याज्ञिक अवसरों पर मंत्रों के साधारण पाठ या पठन की अपेक्षा मंत्रों का सस्वर गायन अधिक प्रभावशाली माना जाता था।

मन्त्रों के गायन हेतु तत्कालीन ध्रुवों को उपयुक्त माना गया और उन्हीं के आधार पर वैदिक ऋचाओं का गायन आरम्भ हुआ। प्राचीन संगीत में शब्द और स्वर दोनों का ही महत्त्व समान रूपेण था। गीत गाने के लिए शब्दों के रूप में ऋचाओं को लिया गया और स्वर रचना की दृष्टि से तत्कालीन ध्रुवों को लिया गया। स्वर तथा शब्द के इसी सामञ्जस्य को 'साम' की सज्ञा दी गयी थी। साम की कतिपय ध्रुवों को जन संगीत या लोक संगीत से लिया गया और कुछ की रचना तत्कालीन गायकों ने की थी। वैदिक युग में भी आधुनिक युग की भाँति रचयिताओं अथवा गायकों के नाम पर गीतों-ध्रुवों का नाम रख दिया जाता था। उदाहरणार्थ- आधुनिक युगीन सूरदासी मल्हार, रामदासी मल्हार, मीरा की मल्हार, चरजू की मल्हार की भाँति ही वैदिक युगीन 'द्युतान गायक के नाम से द्यौतान', बैखानस के नाम से 'बैखानस' और शर्कर नामक गायक के नाम से 'शार्कर' साम विख्यात थे।

'गाथा' नामक रचनाओं का भी गायन उस युग की संस्कृति की विशेषता थी। 'गाथा' से तात्पर्य तत्कालीन लोकगीतों से है जिनमें लोक जीवन की मधुर झाँकी के दर्शन होते हैं। इन गाथाओं का गायन न केवल वैवाहिक उत्सवों पर अपितु यज्ञिक धर्मोत्सवों में भी किया जाता था। यद्यपि इन गीतों को 'साम' के समान प्रचलित संगीत-शैली में स्थान प्राप्त नहीं था तो भी समस्त जनता इन्हें बड़ी ही रुचि के साथ सुनती थी। गाथा-गीत गायन में वीणा जैसे वाद्य का प्रयोग किया जाता था।

यजुर्वेदिक काल में यज्ञों का आयोजन का बाहुल्य रहा। उस समय साम गायन अनिवार्य कर दिया गया था। इस सन्दर्भ में साम गायन के लिए वर्ग बनाये जाने लगे, जिनमें एक मुख्य गायक होता था और अन्य उपगायक होते थे। मुख्य गायक को 'उद्गाता' की सज्ञा से अभिहित किया जाता था। इसकी सहायता के लिए 'उपगायकों'

की नियुक्ति होती थी। ये उपगायक 'वीणा' के सहारे स्थायी स्वर का निरन्तर गायन क्रिया करते थे ताकि उद्गाता को ऊँचे-स्वर में गाने पर भी अपने मूल स्वर का आभास होता रहे। साम गायन के अवसर पर स्त्रियों की सहभागिता होती थी। दासी वर्ग की स्त्रियाँ माथे पर गगरी रखकर वर्तुलाकार गति से नृत्य करती थी और यज्ञादि अवसरों पर गीत गाती थीं।

यजुर्वेद काल में गायन, वादन और नृत्य करने वालों का एक विशेष वर्ग विद्यमान था। इन कलाकारों को यथेष्ट पारिश्रमिक देकर सुनाया जाता था। उस समय प्रिय वाद्य यंत्र 'वीणा' था और सभी तन्तुवाद्य वीणा के अन्तर्गत ही परिगणित किये जाते थे। इसी के परिवर्धित स्वरूप को 'वाण' कहते थे जो आकार प्रकार में बड़ा होता था और उसमें सौतनियाँ हुआ करती थीं। इन्हें बेंत के वक्राकार टुकड़े से बजाया करते थे।

वस्तुतः प्रत्यक्ष रूपेण गायन कला से ही सम्बन्धित वेद था जिसमें ऋग्वेद के तत्कालीन ध्रुवों के माध्यम से गाये जाने वाले मन्त्र सगृहीत थे। इसके द्विविध रूप दृष्टव्य थे, 1- आर्चिक, 2- गान संहिता या गान ग्रन्थ। ऋग्वैदिक ऋचाओं का सकलन धार्मिक रूप में था जबकि गान-ग्रन्थ में यही ऋचाये स्वर सहित दी जाती थीं। आर्चिक में गीत के बोल थे, जबकि गान-ग्रन्थ में गीत के स्वर। इन गान ग्रन्थों में सामगीतों की रूपरेखा मात्र थी। कुशल गायक को इसमें यथोचित परिवर्तन या परिवर्द्धन की अनुमति प्राप्त थी। गायक की उर्वर कल्पना से रूचित होने के कारण इस रूप को 'ऊह या उह्य' कहा जाता था। यह तत्पुगीन कल्पना-संगीत था। साम का गायन बहुधा पाँच स्वरों में किया जाता था और इसका क्रम अवरोही होता था। संगीत के स्वरों को 'यम' कहा जाता था। सात स्वर थे - क्रमशः कुष्ट, प्रथम, द्वितीय, तृतीय, चतुर्थ, मन्द्र तथा अतिस्वायी सामगायन की प्रचलित परंपरा को देखते हुए उस समय का स्वर सप्तक

आधुनिक 'आभोगी' राग के समान रहा होगा।¹

सामवेद के गायन पर प्रकाश डालने वाला 'नारदी शिक्षा' एक प्रमुख ग्रन्थ है, जिसमें साम तथा गान्धर्व दोनों का विवेचन प्राप्त होता है। तत्कालीन शिष्ट अथवा क्लासिकल संगीत को साम के नाम से अभिहित किया जाता था और 'गान्धर्व' को 'लोक संगीत' के अन्तर्गत मान्यता दी गयी थी। नारदी शिक्षा में स्वर, वर्ण आदि के उच्चारण का वर्णित विस्तार मिलता है। 'जावालोपनिषद्' को छोड़कर सर्वप्रथम इसी ग्रन्थ में स्वरों के षड्ज, ऋषभ, गांधार, मध्यम, पंचम, धैवत और निषाद जैसे नाम प्राप्त होते हैं। संगीत शिक्षा प्रदान करने के सम्बन्ध में महत्वपूर्ण बातें नारदी शिक्षा में प्राप्त होती हैं। इसमें कहा गया है कि गायन तथा लय दोनों का बालक के कण्ठ तथा योग्यता के अनुरूप होना चाहिए।

प्रथम काल खंड में वैदिक साहित्य के अलावा भरत, दत्तिल, कोहल, नारद आदि की रचनाएँ महत्वपूर्ण रहीं जबकि द्वितीय काल खंड में मतंग भोज, नान्यदेव, पार्श्वदेव तथा शारंगदेव आदि की कृतियों का उल्लेख किया जा सकता है, तीसरा काल ई० १३वीं सदी से अब तक जो कि नायक से भरतखण्डे इत्यादि आधुनिक समय तक माना जाता है।

नारदी शिक्षा के उपरान्त नाट्यशास्त्र संगीत की महत्वपूर्ण रचनाओं में उल्लेखनीय है जिसके रचनाकार आचार्य भरत हैं। संपूर्ण भारतीय वागमय में नाट्यशास्त्र एक अप्रतिम ग्रन्थ है जिसमें संगीत, नाट्य, नृत्य और काव्य का प्रथमतः सम्यक् एवं पूर्ण विवेचन मिलता है। संगीत के समस्त पक्षों का विस्तार विवेचन इस ग्रन्थ में भरत जी ने किया है। तत्कालीन गायन पद्धति, गीत-प्रकार, गायक तथा वादकों के गुण एवं अवगुण,

वाद्य-प्रकार, वाद्य वादन विधियाँ, नृत्यों के विविध प्रकार इत्यादि विषयों का विस्तृत विवरण नाट्यशास्त्र में हुआ है।

'श्रुति' को संगीत स्वर का सूक्ष्मतम उपादान माना जाता है। इस ग्रंथ में 'श्रुति' की शास्त्रीय मीमांसा सर्वप्रथम नाट्यशास्त्र में की गयी है। आचार्य भरत के नाम से सुविख्यात इस ग्रन्थ में विभिन्न मतों एवं परंपराओं का संग्रह हुआ है। कतिपय प्राचीन टीकाकारों का विचार है कि भरत के पूर्व संगीत में सदाशिव तथा ब्रह्मा के नाम से कुछ कृतियाँ प्रचार में थीं और वर्तमान नाट्यशास्त्र में इन सभी मतों की सकलन आरंभिक शताब्दियों तक हुआ है। भारत वर्ष की सभी संगीत परम्पराओं में नाट्यशास्त्र को विशेष महत्व दिया गया है। गान्धर्व वेद के समान इसकी प्रामाणिकता मानी जाती रही है। इस ग्रन्थ का सर्वाधिक योगदान साहित्य तथा संगीत में रस-निर्माण की प्रक्रिया के सम्बन्ध में रहा है। आचार्य भरत के विचार से, संगीत का चरम परम लक्ष्य रसानुभूति है जो संगीत श्रोताओं को रसमग्न नहीं कर सकता, वह संगीत नहीं है। वस्तुतः वही संगीत रसोत्पादक होता है जिसमें स्वर ताल एवं शब्द तीनों का समान रूप से निर्वाह किया जाता है। इसका पालन करने पर ही संगीत में शृंगार, करुण, हास्य जैसे नौ रसों की उत्पत्ति होती है, अन्यथा नहीं। इन रसों का निर्माण मात्र स्वर-चमत्कार से ही संभव नहीं होता। इस प्रकार आचार्य भरत ने अपने नाट्य शास्त्र में संगीत के विभिन्न स्वरूपों का मौलिक विवेचन किया है।

भरत संप्रदाय के अनुयायी गंधर्व, दत्तिल, कोहल, विशाखित आदि के ग्रन्थ संगीत के विकास को समझने के लिए महत्वपूर्ण हैं। नाट्यशास्त्र में प्राप्त अधूरे एवं कतिपय खंडित या लुप्त अंशों की पूर्ति दत्तिल, कोहल इत्यादि की रचनाओं से हो जाती है।

आचार्य मतग वृहद्देशी ग्रन्थ संगीत के विकास में महत्वपूर्ण योगदान करने वाला ग्रन्थ है। इस ग्रन्थ में देश के विभिन्न प्रदेशों में प्रचलित संगीत शैलियों पर प्रकाश पड़ता है। वृहद्देशी में तत्कालीन गीत शैलियों- भाषा, विभाषा, अन्तर्भाषा आदि का विवेचन प्राप्त होता है। आधुनिक संगीत में प्राप्य राग नामक वस्तु का विवेचन सर्वप्रथम इसी मुद्रा में उपलब्ध है। यही नहीं इस ग्रन्थ में तुम्बरून दुर्गशक्ति, दत्तिल, कोहल, नन्दिकेश्वर, विशाखिल तथा कारयप जैसे अनेक संगीतज्ञों के विचार संकलित हैं जिनकी कृतियाँ सम्प्रति अनुपलब्ध हैं।

उसके पश्चात् भोज, नान्यदेव तथा पार्श्वदेव जैसे संगीतविदों ने अपनी कृतियों से संगीत के भण्डार की श्रीवृद्धि की। धारा नरेश भोजराज (ई० १२) स्वयं साहित्य तथा कला के प्रख्यात शिल्पी को इस बात की स्मृति हर्ते उनके विभिन्न साहित्य विषयक ग्रन्थों से तथा परवर्ती संगीत-ग्रंथों से होती है। संगीत पर उनके अधिकार की बात अनेक परवर्ती संगीत ग्रंथों से भी प्रमाणित हो जाती है।

'शृंगार हार' नामक ग्रन्थ राजाभोज का महत्वपूर्ण ग्रन्थ है जिसमें तत्कालीन लोक-नाट्य और लोक नृत्यों का विस्तृत विवेचन मिलता है भोजराज की अन्यतम कृति 'समरोगण सूत्रधार' में संगीत-वाद्यों के सम्बन्ध में किञ्चित् उल्लेख मिलता है।

मिथिलानरेश 'नाथदेव भोज' के ही समकालीन थे, जिन्होंने 'भरतभाष्य' या 'सरस्वती हृदयालकार' नामक ग्रन्थ का प्रणयन किया। इस विशाल कृति में प्राचीन एवं समकालीन संगीत एक अन्य महत्वपूर्ण ग्रन्थ 'अभिनव भारती' भी उल्लेखनीय है, जो नाट्य शास्त्र पर विस्तृत टीका है। काश्मीर की सुप्तसिद्ध दार्शनिक एवं संगीतज्ञ आचार्य अभिनवगुप्त ने १५०-१००० ई० में इस ग्रन्थ की रचना की थी। वस्तुतः अभिनव भारती तथा लोचन नामक ग्रन्थों से इनकी ख्याति संगीत एवं साहित्य के क्षेत्र में अक्षुण्ण

हो गयी। इनके संगीत विषयक सिद्धांतों पर शैव या आगम परम्परा का प्रभाव दृष्टिगत होता है।

मध्यकालीन संगीत का सर्वाधिक महत्वपूर्ण ग्रन्थ 'संगीत रत्नाकर' उल्लेखनीय है, जिसकी रचना प० शारंगदेव (ई-13) द्वारा की गयी थी। वस्तुतः नाट्यशास्त्र को प्राचीन संगीत में जो स्थान प्राप्त है, वही मध्यकालीन संगीत में 'संगीत रत्नाकर' को दिया जाता है। इस ग्रन्थ की लोकप्रियता इसी बात से ध्वनित होती है कि इस पर अनेकानेक टीकाएँ लिखी गयीं। 18-19वीं शताब्दी के प्रायः सभी संगीत-ग्रन्थों पर इस ग्रन्थ का प्रभाव दृष्टिगत होता है। प० शारंगदेव देवगिरि राज्य में 'श्री करणाग्रणी' जैसे सर्वाच्च पद पर प्रतिष्ठित थे। संगीत के लक्ष्य और लक्षण दोनों में ही शारंगदेव जी निष्णात थे। उनके द्वारा कतिपय प्रबंधों एवं तालों का भी आविष्कार किया गया था। उनका यह ग्रन्थ न केवल संगीत शास्त्र की दृष्टि से महत्वपूर्ण है अपितु कलात्मक दृष्टि से भी उल्लेखनीय है। इस प्रकार यह ग्रन्थ मध्यकालीन भारतीय संगीत में एक मानक ग्रन्थ के रूप में स्मरणीय है। 'संगीत रत्नाकर' का भारत में प्रचलित उत्तरहिन्दुस्तानी एवं दक्षिणात्य दोनों ही पद्धतियों में आदरणीय स्थान है। इस ग्रन्थ पर कल्लिनाथ, केशव और सिंह भूपाल ने संस्कृत में टीकाएँ लिखी हैं। रीवा नरेश विश्वनाथ सिंह (1833-54) के दरबारी कवि एवं संगीतज्ञ गगाराम ने 'संगीत रत्नाकर' पर एक टीका 'सेतु' नाम से लिखी है जो ब्रजभाषा में है।

मध्ययुग के अन्य संगीतज्ञों में दक्षिण के गायक गोपाल नायक (1205-1315) का भी स्थान महत्वपूर्ण है, जिन्होंने आलाप, गीत, प्रबन्ध और ठाय गायन में पर्याप्त महारत हासिल किया था। गोपाल नायक में 'रामकदम्ब' नामक ग्रन्थ की रचना की थी। मलिक काफूर के साथ में मथुरा से अलाउद्दीन की सभा में गये जहाँ प्रसिद्ध दरबारी

सगीतज्ञ अमीर खुसरो ने इनसे अनेक सगीत सम्बन्धी बातें सीखी थी। सर्वप्रथम उत्तर एवं दक्षिण शैलियों का सगम इन्हीं के समय की घटना मानी जाती है। 'सगीत सुधाकर' के प्रणेता हारिभा देव (14वीं) सौराष्ट्र के राजा थे जो अपने समय के महत्वपूर्ण एवं कुशल सगीतकार थे। अपने इस प्रथा में उन्होंने हिन्दुस्तानी एवं कर्नाटक सगीत का प्रथम उल्लेख किया है। सगीत सुधाकर में नाट्य, रस, प्रबन्ध, गायकों के लक्षण इत्यादि सभी सांगितिक विषयों का सविस्तार वर्णन मिलता है। इस काल में गीतों के अन्तर्गत 'प्रबन्ध' का गायन होता था। जिसके साथ सगत में मृदंग का प्रयोग किया जाता था।

विजयनगर साम्राज्य के अन्तर्गत संस्कृत एवं सगीत के प्रकाण्ड विद्वानों में माधव विद्यारण्य (14वीं शती) का उल्लेख करना आवश्यक है जिन्होंने 'सगीतसार' नामक कृति की रचना की थी। वस्तुतः माधव विद्यारण्य दक्षिणात्य सगीत में भेल-पद्धति का प्रवर्तक के रूप में जाने जाते हैं। उन्होंने अपने समय के प्रचलित रागों में से 15 रागों का चयन कर उन्हें 'भेल' नाम से अभिहित किया है। उनकी दृष्टि में आदिम तथा शुद्ध भेल 'मुखारी' है।

सुधाकलश नामक जैन मुनि ने लगभग इसी समय महत्वपूर्ण सगीत सम्बन्धी ग्रन्थों की रचना की थी। इनमें 'सगीतोपनिषद्' तो विशाल ग्रन्थ है जबकि 'सगीतोपनिषत्सार' उसका संक्षिप्त संस्करण के रूप में है। उस ग्रन्थ के 6 अध्यायों में गीत, नृत्य तथा ताल का विवेचन किया गया है। धारा नरेश भोजराज की सगीत सम्बन्धी रचना इस समय उपलब्ध थी। मेवाड़ नरेश कुम्भकर्ण (15वीं शता०) ने दो ग्रन्थ लिखे - 'सगीतराज' एवं 'सगीतक्रमदीपिका' इन ग्रन्थों में भारतीय सगीत के समचित शैली के दर्शन होते हैं। इन पर सगीत रत्नाकर का प्रभाव परिलक्षित होता है। 'गीतगोविन्दकार जयदेव' के बीत उस समय गीत गायकों के लिए अनूठी निधि थे। इतना ही नहीं गीतगोविन्द

के पदों पर 'नृत्य कला' भी अविच्छिन्न रूप से जुड़ी हुई थी। महाराज कुभकर्ण ने 'रसिक प्रिया' नामक टीका का प्रणयन जयदेव के गीतगोविन्द पर किया था।

दक्षिणात्य के संगीत के विद्वानों में रामामात्य (ई० १६वीं) का नाम विशेष उल्लेखनीय है, जो विजयनगर शासक रामराम के श्याले थे। रामामात्य ने 'स्वरमेल कलानिधि' नामक ग्रन्थ की रचना की। इस ग्रन्थ में उन्होंने समसामयिक प्रचलन में आने वाली रागों का वर्गीकरण २० मेलरागों में किया है। 'मुखारी' को उन्होंने शुद्ध स्वर-सप्तक की मान्यता दी है, उससे पूर्व विद्याख्या ने भी मुखारी को ही शुद्ध मेल माना था। इसके अतिरिक्त दक्षिण के संगीतज्ञों में पुण्डरीक विट्ठल (१५९० ई०) का नाम महत्वपूर्ण है, जिन्होंने अधिकांश उत्तर भारत में ही निवास किया था। तत्कालीन उत्तर भारत की संगीत पर प्रकाश डालने वाली उनकी चार रचनाएँ विशेषोऽल्लेखनीय हैं। १- रागमाला, २- राममंजरी, ३- सद्रागचन्द्रोदय, ४- नर्तननिर्णय। इन ग्रन्थों में उत्तर-दक्षिण दोनों के विचारों का समन्वय दृष्टिगत होता है। उनकी दृष्टि में राग-रागिनी तथा मेल-राग दोनों पद्धतियाँ मान्य थीं। दक्षिण का 'मुखारी' उनका शुद्ध स्वरमेल है। विट्ठल जी के समय तक कुछ फारसी राग भी भारतीय संगीत में मिल गये थे। जब वे मुगल सम्राट अकबर के सम्पर्क में आये तो 'नर्तन-निर्णय' नामक ग्रन्थ का प्रणयन किया।

प्रसिद्ध संगीतज्ञ 'लोचन' उत्तर भारत के संगीत मधुकरों में महत्वपूर्ण स्थान रखते हैं जिन्होंने 'रागतरंगिणी', 'रागसंगीत सग्रह' नामक ग्रन्थ लिखे। लोचन ने मेल को 'थाट' सज्ञा से अभिहित किया है तथा इनकी दृष्टि में 'भैरवी' शुद्ध थाट है। इसी ग्रन्थ में सर्वप्रथम उत्तरी संगीत में प्रचलित कोमल तथा तीव्र स्वरों के नाम प्राप्त होते हैं। साहित्य के साथ ही संगीत विद्या में आचार्य रामनाथ (१६०९/१६१० ई०) की कृति 'राग-विवोध' है जिसमें हनुमान और उमावती जैसे संगीतज्ञों का उल्लेख किया

है। सोमनाथ ने नायक-नायिका-भेद का विवरण दिया है, जिसमें नायिकाओं का रागिनियों के रूप में वर्णित किया है। उस ग्रन्थ का नाम है जातिमाला। कर्नाटक संगीत का सुप्रसिद्ध ग्रन्थ संगीत सुधा है जो तजौर के नायक राजा रघुनाथ के नाम से प्रसिद्ध है जबकि इसके वास्तविक लेखक उनके मंत्री तथा दरबारी संगीतज्ञ श्री गोविन्द दीक्षित (17वीं शताब्दी) है। संगीत सुधा में प्राचीन एवं आधुनिक अनेक संगीतज्ञों के नाम मिलते मिलते हैं। अर्वाचीन ग्रन्थकारों में शारंगदेव तथा हरीन्द्र के नाम उल्लेखनीय हैं।

श्री गोविन्द दीक्षित के पुत्र प० सकटमरवी ने 'चतुर्विण्डप्रकाशिका' नाम से प्रसिद्ध संगीत विषयक ग्रन्थ लिखा। इसे कर्नाटक संगीत शैली के पाणिनि के रूप में जाना जाता है। दक्षिणी संगीतविदों की धारणा है कि वैयाकरण पाणिनि की भाँति इन्होंने भी प्रचलित एवं भविष्य में उत्पन्न होने वाली सभी रागों को व्यवस्थित रूप प्रदान किया। रागों के वर्गीकरण के लिए इन्होंने 72 मेलकर्ताओं को उपयुक्त माना उनके लक्षण गीतों की रचना की। उनकी स्पष्ट मत है कि सप्तक में बारह स्वर मान लेने पर सप्तराग में सभी राग समाहित हो जाते हैं। सकट मुखी ने भरत, नारद, मतंग, शारंगदेव, सोमेश्वर, गोपालनाथक, रामामात्य और तालपा इत्यादि पूर्व संगीतविदों का उल्लेख किया है।

प० दामोदर का 'संगीतदर्पण' उत्तरी संगीत का महत्वपूर्ण ग्रन्थ है, सिंह व्यक्तमुखी के ही समकालीन माना जाता है। उस ग्रन्थ के 6 अध्यायों में स्वर, राग, प्रकीर्णक, प्रबध, वाद्य और नृत्त हैं। इस ग्रन्थ पर सोमनाथ का प्रभाव दिखता है।

इसके अतिरिक्त 18वीं सदी के संगीत ग्रन्थकारों में भावभट्ट तथा प० अहोवल का उल्लेख किया जा सकता है। प० अहोवल का 'संगीत पारिजात' उत्तर हिन्दुस्तानी संगीत का प्रामाणिक ग्रन्थ है जिसकी रचना दिल्ली के बादशाह मोहम्मद शाह के समय

की गयी। इस ग्रन्थ का फारसी भाषा में भी अनुवाद किया गया था। अहोवल की सर्वाधिक देन सगीत के क्षेत्र में यह है कि उन्होंने वीणा की तंत्री पर तत्कालीन स्वर स्थानों को बताया है। इन स्वर स्थानों से स्पष्ट हो जाता है कि 17वीं सदी तक वर्तमान काफी राग भरतोक्त शुद्ध स्वर सप्तक माना जाता था। प0 सोमनाथ के समान अहोवल ने भी हनुमान मत की प्रामाणिकता मानी है। भावभट्ट के पिता शाहजहाँ की सभा में रहते थे जबकि वे बीकानेर के शासक अनूपसिंह के दरबारी विद्वान थे। उन्होंने तीन ग्रन्थों की रचना की थी - 1- अनूप सगीत विलास, 2- अनूप सगीत रत्नाकर तथा 3- अनूपाकुश। भावभट्ट के इन ग्रन्थों में हमें पूर्ववर्ती सगीतज्ञों-ग्रन्थकारों का प्रभाव प्राप्त होता है।

सगीत कला को आश्रय देने वाले राजाओं में महाराष्ट्र के नरेशों का भी उल्लेख करना आवश्यक है जिनमें छत्रपति शिवाजी के पिता शाह जी (17वीं) उल्लेखनीय है। इनके दरबार में वेद नामक सगीतज्ञ थे, जिनकी नियुक्ति राजकुमार शभा जी को सगीत शिक्षा प्रदान करने हेतु की गयी थी। वेद की दो सगीत विषयक रचनाएँ हैं - 1- सगीत मकरद और पुष्पाजलि। महाराष्ट्र के तत्कालीन सप्रचलित सगीत शैलियों एवं नृत्य कला का सम्यक उल्लेख वेद के उक्त ग्रन्थों में प्राप्त होता है।

इस प्रकार सगीत के युग में अनेकानेक संस्कृत ग्रन्थों की रचना की गयी, जिन्होंने सप्तयुगीन संस्कृति की अमिट छाप छोड़ी है, किन्तु कालान्तर में प्राप्त रचनाओं में पूर्ववर्ती अनुकरणात्मक प्रवृत्ति ही प्रायः दृष्टिगत होती है। मौलिकता का अभाव सा दिखता है। अब सगीत विषयक ग्रन्थों की रचना हिन्दी, उर्दू तथा दक्षिणी भाषाओं में भी होने लगी। रागमाला नामक ग्रन्थों की रचना इसी समय हुई। इन ग्रन्थों में रीतिकालीन रागों की आकृति एवं रूपरंग के विवरण प्राप्त होते हैं। मोहम्मद रजा तथा राजा प्रताप सिंह

को रचनाओं में 'विसावक' को प्रथमतः शुद्ध-स्वर-सप्तक की मान्यता दी गयी है। इस परंपरा की अंतिम कड़ी के रूप में पं० भातखण्डे को माना जाता है। भातखण्डे ने प्रचलित संगीत को शासकीय स्वरूप देने का प्रयत्न किया और उन्हें व्यवस्थित किया। उन्होंने लक्ष्यसंगीत तथा अभिनवरागमजरी जैसे ग्रन्थों की रचना की।

5- प्राचीन भारतीय साहित्य में संगीत -

प्राचीन भारतीय साहित्य के अध्ययन से पता चलता है कि संगीत की तीनों विधाओं - गीत, वाद्य और नृत्य का तत्कालीन समाज में पर्याप्त प्रचार था। सभी वर्गों में संगीत के प्रति अभिरुचि के पर्याप्त साक्ष्य मिलते हैं। प्राचीन भारतीय साहित्य के अन्तर्गत संगीत के तत्त्वों को विभिन्न रूपों में प्रस्तुत किया जा सकता है, जिनका क्रमिक विवेचन प्रस्तुत करना समीचीन होगा। भारतीय संगीत के मूलभूत तत्वों के ज्ञानार्थी सर्वप्रथम वैदिक साहित्य का अध्ययन महत्वपूर्ण है, क्योंकि 'वेद' भारतीय संस्कृति के सपोषक है। कलाओं के आधार ग्रन्थ है। भारतीय मनीषा वेदों को अपौरुषेय मानती है। अथर्ववेद के अनुसार, 'वेद' देवाधिदेव परमेश्वर का वह अमर काव्य है, जो अजर, अमर है - 'देवस्य पश्यकाव्यं न ममरं न जीर्म्यति'।

वैदिक वाङ्मय में संगीत स्वरूप एवं विवेचन -

वैदिक वाङ्मय अपने विस्तृत स्वरूप में अनेक शाखा-उपशाखाओं से समन्वित है तथापि जो मूल वेद-ग्रन्थ है, उनकी संख्या चार है - 'ऋग्यजुसामाथर्वा।' जिन्हें 'संहिता' के रूप में भी अभिहित किया जाता है। इनमें ऋग्वेद विश्व का प्राचीनतम ग्रन्थ स्वीकार किया जाता है।

वैदिक यज्ञानुष्ठान एवं विभिन्न सस्कारों में 'सामगान' का विशिष्ट महत्त्व रहा है जैसाकि यजुर्वेद की तैत्तिरीय शाखा में कथनित है - जिस यज्ञ में सामगान न किया जाय, वह यज्ञ नहीं कहा जा सकता - अयज्ञोवा एष, योऽसामा।' यज्ञानुष्ठान में सर्वप्रथम ऋक्मंत्रों द्वारा प्रशस्ति आवाहन किया जाता है, 2/5/8 यजुर्वेद मंत्रों द्वारा यजन तत्पश्चात् सामगान द्वारा देवताओं की स्तुति का विधान है। वेदों में गायन की दृष्टि से सामवेद का विशिष्ट महत्त्व रहा है, क्योंकि, भावपूर्ण अभिव्यक्ति एवं तन्मयता के प्रस्तुतीकरण में सामगान बेजोड़ है।

जहाँ तक साम शब्द का तात्पर्य है, आचार्य सायण का कथन है कि ऋक् मंत्रों का कुष्ठादिसप्त स्वरों में गान ही साम है, 'साम शब्द वाच्यस्य गानस्य स्वरूप ऋक्षरेषु कुष्ठादिभिः सप्तभिः स्वरैश्च विकारादिभिश्च निष्पाद्यते।" बृहदारण्यकोपनिषद् के अनुसार वाक् सा और अम (प्राण) ही साम है, यही साम का सामत्व है। छान्दोग्य उपनिषद् में स्वर को ही साम का आश्रय माना गया है। ऋचा (वाणी) और साम एक ही है, पृथक् नहीं।

जैमिनिसूत्र में साम को गीति का ही दूसरा नाम कहा गया है "गीतिषु सामाख्या"। यही नहीं साम के प्राण 'स्वर' को स्वयं ब्रह्मरूप के रूप में प्रतिष्ठित किया गया है। भगवान् श्रीकृष्ण ने 'श्रीमद्गीता' में स्वयं को सामवेद कहकर इसकी महत्ता प्रतिपादित की है - वेदानां सामवेदोऽस्मि' सामवेद में स्वतन्त्र मंत्रों की संख्या मात्र तैत्तिरीय है, शेष मंत्र ऋग्वेद में ही प्राप्त होते हैं। वस्तुतः ऋग्वेद के उन मंत्रों को जो स्तुतिपरक हैं, गेय हैं, उन्हें साम के रूप में महर्षि वेदव्यास द्वारा संगृहीत किया गया और उसे

'छदोग' नाम से अपने शिष्य 'जैमिनी' को शिक्षित किया गया। साम के गान ग्रन्थों में एक ही ऋचा पर 25 से लेकर 61 तक गमों की सख्या मिलती है।¹ सामवेद की एक सहस्र शाखा का उल्लेख मुक्तिकोपनिषद में प्राप्त होता है। महाभाष्यकार ने भी 'सहस्रवत्सी सामवेदा' से यही संकेत दिया है। विभिन्न शाखाओं के आचार्यों में - कौथुमीय, राणापणीय व जैमिनीय आचार्यों की शाखाये उपलब्ध है, किन्तु सम्प्रति यज्ञानुष्ठानों की न्यूनता के कारण सामगायकों की सख्या भी कम रह गयी है।

आर्चिक एव गान - सामवेद के दो मुख्य अंग हैं, ऋचाओं के समूह आर्चिक या योनिग्रन्थों के भी दो उपभेद हैं पूर्वार्चिक एव उत्तरार्चिक, पहले में मूल ऋचाओं का सकलन है और उत्तरार्चिक में इन ऋचाओं की धुन पर गायी जाने वाली प्रगाथाएँ-संग्रहीत हैं। गानग्रन्थों में 1- ग्रामगेयगान, 2- आख्यक गान, 3- ऊहगान तथा 4- ऊह्यगान हैं। स्वामी करपात्री जी के विचार से मन्त्र के किसी शब्द को बदलकर प्रकरण के अनुसार दूसरे शब्द का उच्चारण 'ऊह' कहलाता है।² सोमपाणी दुर्धिराज शास्त्री ने स्तोभानुसंहार ग्रन्थ को उद्धृत करते हुए लिखा है - ऋग्वेदिक मन्त्रों का स्वरूप, 1- विकास, 2- विश्लेष, 3- विकर्षण, 4- विराम, 5- अभ्यास, 6- लोप, 7- आगम, 8- स्तोभ इन आठ कारणों से परिवर्तित होता है। यही वेद, ऊह, ऊह्य और आख्यक कहे जाते हैं" वर्तमान शास्त्रीय संगीत की गान-पद्धति में इन सबका किसी न किसी रूप में प्रयोग होता है।

वैदिक साहित्य में गीत, वाद्य एव नृत्य का शिल्प रूप में उल्लेख मिलता है। त्रिवृद्धे शिल्पं नृत्य गीत वादितमिति" - ऋग्वेदीय शाखापन ब्राह्मण से स्पष्ट है

कि 'सगीत का प्रचलन हो चुका था। चार उपवेदों में सगीत कला की दृष्टि से 'गाधर्ववेद' अग्रगण्य है। 'सीतोपनिषद्' में भी उपवेद के रूप में 'गाधर्ववेद' का उल्लेख मिलता है।

वैदिक ाडमय में सामगान के साथ वीणा वादन एव सगीत के भी धनेकश् प्रमाण प्राप्त होते हैं। तैत्तिरीय संहिता, हिरण्यकेशीसत्र इत्यादि ग्रन्थों में यज्ञकर्ता (यजमान) की पत्नियों द्वारा सामगायकों के साथ सगीत करने के उल्लेख मिलते हैं यथा- उपगायन्ति, पल्योऽवाघाटलिकास्तालुकवीणा काण्डवीणा पिच्छोला अलाबु कपिशीर्षलीते। . इत्यादि वैदिक वीणाओं के नाम प्राप्य हैं। तन्त्रीवाद्यां को सामायत वीणा नाम से अभिहित किया गया था, जिनमें शततनु वाली 'वाण' नामक वीणा महत्वपूर्ण मान्य थी। यह दीर्घायु देने वाली वीणा थी - वाणा शतायु पुरुष शतेन्द्रिय आयुष्वे वेन्द्रिये प्रतितिष्ठन्ति तैत्तिरीय संहिता इस उल्लेख के अतिरिक्त जैमिनीय एव ताडवब्राह्मण में भी इस तरह के साक्ष्य मिलते हैं। आप स्तम्ब सूत्र में गूलर की लकड़ी से बनी वाण-वीणा एव सगीत करने के वर्णन प्राप्त होते हैं। लाट्यायन के सन्दर्भ में आचार्य शांडिल्य द्वारा सौ तन्त्रियों को विभाजित करने की बात कही गयी है। ऋग्वेद में 'वाण' नामक वीणा को बजाते समय सात धातुओं के प्रयोग की बात कही गयी है, जिसके आधार भाष्यकार सायण का मत है कि सप्त धातुओं से 'निषाद' आदि सात स्वरों का उद्भव होता है। आचार्य अभिनवगुप्त का भी कहना है कि अगुलियों के विशिष्ट आघात से सप्त धातु (ध्वनि) उत्पन्न होती है और उन्हीं से 'निषाद' आदि सप्तस्वर। वाण वीणा का निर्माण गूलर की लकड़ी द्वारा किये जाने से उसकी एक सजा 'औदुम्बरी' भी थी। ऋग्वेद के ऐतरेय आरण्यक ग्रंथ में दैवी एव मानुषी वीणाओं का भी उल्लेख मिलता है।

वैदिक साहित्य एव सूत्र ग्रन्थों में वीणा के अतिरिक्त चर्मवाद्य एव दुन्दुभि वादन का विधान मिलता है। इसी प्रकार भेरी एव मृदंग नामक चर्मवाद्य का वर्णन

नादविन्दूपनिषद् मे किया गया है। सुषिर वाद्यो के विविध प्रकार तत्कालीन समाज मे प्रचलित थे। बाणसनेयी सहिता (शु0यजु0) एव ब्राह्मण ग्रन्थों मे बासुरी जैसे वाद्य यत्र 'तूण' का जो फूँक कर बजाया जाता था, का उल्लेख प्राप्य है। - क्रोशायतूणबद्धम्। इसके साथ ही शङ्ख व नाली जैसे वाद्य भी प्रचलित थे। नादविन्दु उपनिषद् एव ध्यानविन्दु उपनिषद् मे घनवाद्य एव किकिणी, वसी तथा भ्रमरध्वनि के प्रसंग प्राप्त होते है।

वैदिकवाङ्मय मे सामगान के अतिरिक्त अन्य अनेक गान प्रणालियों के भी प्रमाण हमे प्राप्त होते है, यथा गाथागान, नराशसी गाथा आदि। इन वैदिक गाथाओ के आधार पर कहा जा सकता है कि इन्हीं गाथाओं से विभिन्न गीतों का प्रादुर्भाव हुआ होगा। 'गाधर्व' मे इनका विस्तार हुआ होगा। वैदिक गाथागान में देवों की प्रशंसा व स्तुति की जाती थी जबकि लौकिक गाथाओं मे राजा, मंत्री या वीर पुरुष की प्रशंसा का गान होता था। शतपथ ब्राह्मण 'वीणा गाथी' उत्तरमद्रा (माइनर) मे गान करता था जो षड्जग्राम की प्रथम मूर्छना एव सामसप्तक की भाँति है। अद्य साय दृतिषु वीणागाथी दक्षिणत। शतपथ ब्राह्मण मे 'पारिप्लव' प्राचीन कथाओं के गान के रूप मे उल्लेख मिलता है। इसी प्रकार इन्द्र से सम्बन्धित गाथा का साक्ष्य ऋग्वेद (1/10/1-7/1) मे एव यमदेव से सम्बन्धित गाथा का सन्दर्भ तैत्तिरीय सहिता (5/1/8) मे प्राप्त होता है। रामायण भीमासाकार स्वामी करपात्री जी के अनुसार नाराशसी नामक गाथा सूतभागधों द्वारा गायी जाने वाली, वेदों का मलिन रूप है। इनका प्रयोग 'मानवप्रशस्ति' के रूप मे किया जाता था।¹

कालांतर मे इन्हीं गाथाओं से ही विभिन्न देवस्तुति, मानवी-प्रशस्ति परक गीतों की सर्जना हुई। प्रबन्धादि का निर्माण हुआ। यही नहीं ध्रुपद गायन शैली का

विकास भी उक्त प्रशस्तिपरक गीथा-गानों से हुआ होगा। वैदिक साहित्य में अनेक गन्धर्वों व अप्सराओं का उल्लेख हुआ है, जो नृत्य गान कला में पारंगत होते थे, इनमें स्वान भ्रात, अघारि, बमारि, हस्व, सुहस्त, कृशानु, विश्वासु, मूर्धम्यान्, सूर्य वच्चा और कृति आदि का उल्लेख मिलता है इसके साथ ही साथ तैत्तिरीय संहिता में पुजिकस्थला, कृतस्थला, मेनका, सहजन्त्या, उर्वशी इत्यादि अप्सराओं का भी प्रसंगत उल्लेख है जिनमें उर्वशी व मेनका विख्यात थीं। अथर्ववेद में कहा गया है कि अप्सराये गन्धर्वों की पत्नियाँ होती थीं, नृत्य गीत विशेषज्ञा होती थीं।

नारदीय शिक्षा में ऋषियों का सम्बन्ध सामस्वरों से बताया गया है, यथा गाधार एव पचम के ऋषि नारद, और धैवत, निषाद के ऋषि 'तुम्बरू' थे। सामगान में त्रिवृत्त, पचदश, सप्तदश, एकत्रिंश, इत्यादि विभिन्न देवस्तुतिपरक 'स्तोम' का प्रचलन था। इसके साथ ही वैदिक साहित्य में मन्त्राक्षरों (ऋग्वैदिक) के अतिरिक्त सामगान में जो अक्षर प्रयुक्त किये जाते थे, वे 'स्तोभ' कहे जाते थे, उनका प्रयोग दो स्वरों के मध्य रिक्त स्थान की पूर्ति हेतु होता था। साम भाष्य-भूमिका में उल्लिखित है - प्रकृतार्थानन्वित कालक्षेपमात्र हेतु शब्द राशिम्। 'स्तोभानुसहार' नामक ग्रन्थ में 1- वर्णस्तोभ- ई,आ,ऊ,ए आदि, 2- पद स्तोभ - हाइ हाउ आदि, 3- वाक्य स्तोभ - अशस्ति, स्तुति, सख्यान, प्रलय, वरियेदन, प्रैस, अन्वेषण, सृष्टि आख्यान - की विस्तृत चर्चा हुई है। वस्तुतः स्तोभों के प्रयोग से सामगान में संगीतात्मकता की सवृद्धि होती है।

संगीत शास्त्रों में प्रतिपादित विभिन्न नियमों का मूल सामगान एवं वैदिक साहित्य में प्राप्त होता है जिनका रूपान्तर प्रसंगत होता रहा है। विशिष्ट सामों के गायन का विधान भी विशेष काल व ऋतुओं में किया जाता था, इसके उल्लेख भी वैदिक वाङ्मय में प्राप्त होते हैं। इसी नियम का गाधर्व एवं देशी में काल व ऋतु आधारित गायन पर प्रभाव पड़ा होगा। वेदांग 'शिक्षा' साहित्य में छ अंगों की विशद चर्चा हुई है

जिनमे उल्लेखनीय है - वर्ण, स्वर-मात्रा, साम, बल, सन्तान। शब्दोच्चारण, स्वर-प्रकृया, ह्रस्वदीर्घ का तारतम्य साम एव गान्धर्व सप्तकादि विभिन्न विषयो की विशद विवेचना वैदिक प्रातिशाख्य ग्रन्थों एव नारदीय, पाणिनीय शिक्षा ग्रन्थों में हुई है। सामगान में प्रयुक्त स्वरों का ही षड्जादि नाम से गान्धर्व में प्रयोग किया गया। सामगान का सप्तक अवराही था जबकि उसका प्रारम्भिक स्वर प्रथम नाम से अभिहित किया जाता है। उसे ही गान्धर्व में 'मध्यम' कहा गया है। गान्धर्व का सप्तक आरोह प्रधान एव षड्ज स्वर से प्राप्त होता है। प्रथमादि वैदिक स्वरों से षड्जादि सप्तस्वरों के सम्बन्धों की व्याख्या शिक्षा ग्रन्थों में प्राप्त होती है। इन्हीं सप्तस्वरों का प्रातिशाख्य ग्रन्थों - ऋक, साम, अथर्व प्रातिशाख्य - में 'यम' नाम से उल्लेख मिलता है। इसके साथ ही उनमें मद्र, मध्यम एव उत्तम (तार) इन तीन स्थानों (सप्तकों) में, 'सप्त यमों' का होना भी निवेचित है। वैदिक साहित्य में उदात्त, अनुदत्त तथा स्वरित - इन तीन प्रधान स्वर सज्ञाओं का उल्लेख हुआ है। नारदीय शिक्षा के अनुसार - स्वरों उच्च स्वरों नीच स्वर

स्वरित एव च

स्वर प्रधान त्रैस्वार्य व्यञ्जन तेन

सस्वरम्।"

महर्षि पाणिनि की दृष्टि में भी उदात्त का उच्च, अनुदात्त का (2/5/3) नीच और स्वरित का समाहार अर्थात् दोनों का योग, यही भाव प्रतीत होता है। नान्यभूपाल के 'भरत भाष्यम्' में निवृत्त है कि उदात्त, अनुदात्त, स्वरित, प्रचय तथा निघात-इन पंच स्वर भेदों में कुष्ठ और अतिस्वार को मिला दिया गया और इस प्रकार सामवेदियों ने सप्तस्वरों की सख्या पूरी की।

अधिकांश विद्वानों ने साम सप्तक का रूप 'काफीमेल' के समान माना है, इसी का गान्धर्व में 'षडजग्राम' के रूप में प्रयोग किया गया। इस प्रकार सामगान का सप्तक- 'म ग रे स नि ध प अवरोह' प्रधान है। मध्यम में पचम स्वर को स्थापित करके प्रकारान्तर से स्वरान्तरालों को परिवर्तित किये बिना ही बिलावल मेल 'प म ग रे स नि ध' के रूप में पाया जाता है। आचार्य सायज के लौकिक सप्तक पर विचार किया जाय तो प्रकारान्तर से खमाज, आसावरी, कल्याण व विलावल मेल के स्वरों की प्राप्ति हो जाती है।

फुल्लसूत्र नामक ग्रन्थ में मंत्रों के प्रारंभिक स्वर को किस प्रकार बदला जाय, इसका वर्णन मिलता है।¹ साम सप्तक के मूल रूपों के अतिरिक्त अथ स्वरों का भी वर्णन विभिन्न ग्रन्थों में मिलता है। ऋक्सप्रतिशाख्य 'पृथग्वा' के भाष्यकार आचार्य उव्वट के शब्दों में 'अथवा' स्वरेभ्यः पृथग्भूता अन्ये यमा स्वरेषु वर्तन्ते। नारदीय शिक्षा में भी उच्च एव निम्न स्वर के बीच स्थित सामान्य श्रुति की 'स्वार' सज्ञा दी गयी है। सामगान से सम्बन्धित विभिन्न ग्रन्थों में विवेचित नियमों के अनुसार स्पष्ट होता है कि विविध सामविकारों के कारण मूल मंत्रों के जो रूप बदलते हैं उसके एक निश्चित परम्परागत नियम है। इस सम्बन्ध में गायक के लिए स्वतः कल्पना कर लेना संभव नहीं है। सामगान का उद्देश्य लोक रंजन न होकर देवाराधना ही रहा है। अतः प्राप्त स्वरों में एक स्वर का अंतर या परिवर्तन मान्य नहीं क्योंकि सामगान 'अपौरुषेय' माना गया है।

सामगान में प्रयुक्त मंत्रों की लिखने की परंपरा अतीव प्राचीन है। इनके स्वराकन में 1 से लेकर 7 तक अकों का प्रयोग किया गया है, जिनमें अक 5 मद्र और 6 अतिस्वार्य के लिए तथा '7' कृष्ट स्वर (सर्वाच्च) के लिए प्रयुक्त है। मंत्रों के ऊपर अकों का

प्रयोग शुद्ध रूप का परिचायक माना जाता है तथा मन्त्राक्षरों के बीच में स्वराकन स्वर की विकृत स्थिति का आभास कराते हैं। दक्षिण भारत स्वराकन में व्यंजनो का प्रयोग किया गया है।

वैदिक वाङ्मय में ऐसे अनेक ऋषियो का नामोल्लेख मिलता है, जो विभिन्न सामों के गाता थे - अगीरसा सामभि स्तूयमाना (ऋग्वेद - 2/43/2), अपि च, भरद्वाजो बृहदाचक्रे अग्ने महर्षि वशिष्ठ 'रथतर साम एव गौतम ऋषि 'पर्क' साम के गायक थे। कश्यप ऋषि द्वारा प्रयुक्त 'कश्यपश्य वार्षिष्म्' का स्वराकन युक्त लेखन प्राप्य है।¹ ऋषियो द्वारा एक ही मन्त्र को पृथक-पृथक रूप में गाये जाने की परंपरा के आधार पर कालान्तर में भी विशिष्ट नामों से प्रसिद्ध रागों के निर्माण की प्रवृत्ति दृष्टिगत होती है। सामगान में गुरु-शिष्य परंपरा भी महत्वपूर्ण थी। कुल मिलाकर तत्सुगीन संस्कृति व समाज में सामगान की महत्ता प्रत्येक विध थी।

साम गायकों की संख्या न्यूनतम तीन एवं अधिकतम छ होती थी। छन्दोबद्ध ऋचा गान कर्ता को 'छन्दोग' एवं साम का गान करने वाले को 'सामग' संज्ञा दी गयी थी। प्रमुख साम गायक को 'उद्गाता' तथा सह या उपगायकों को 'प्रस्तोता' अथवा प्रतिहर्ता कहते थे। सामगान में 'ओम्' का गान आरंभ से लेकर अंत तक उपगायक करते थे। उपगान में यजमान - पत्नियो द्वारा वीणा-संगति के अनेक उल्लेख प्राप्त होते हैं।

लाट्यायन सूत्र में प्रात माध्यदिन एवं तृतीय सवन का उल्लेख किया गया है तदनुसार उद्गाता द्वारा 'सोमपाग' में प्रात मद्र स्वर माध्यन्दिन में मध्यम स्वर तथा तृतीय सवन में उत्तम (तार) स्वर से गान करना चाहिए। अथर्ववेद के अनुसार बसंत ऋतु में बृहत्साम व रथतर का, ग्रीष्मऋतु में यज्ञायज्ञिय व वामदेव्य का, वर्षा ऋतु में वैरूप व वैराज का तथा शरद ऋतु में छपैत व नौधस सामों का विधान होना चाहिए।

वेद पाठ में स्वरों के प्रयोग सम्बन्धी नियम अपरिवर्तनीय हैं क्योंकि वे सीधे देवों से सम्बद्ध हैं। सामिक स्वरों के सम्बन्ध में विस्तृत जानकारी सामसूत्र, फुल्लसूत्र, बृहदेवता आदि रचनाओं में प्राप्त होती है। बृहद्देशी के प्रणेता आचार्य मतंग ने सप्तस्वर योग का उल्लेख किया है, तदनुसार, 1- आर्चिक, 2- गाथिक, 3- सामिक, 4- स्वरातर, 5- औडव, 6- षाडव तथा 7- सम्पूर्ण।

नारदीय शिक्षा में ऋचा, कठ, तैत्तिरीय, शातपथ इत्यादि के पठन में पृथक-पृथक स्वर प्रयोग की बात कही गयी है। अस्तु संगीत शास्त्रों में 'सामगान' को भारतीय संगीत का मूल कहा गया है। सामगान में प्रयुक्त की गयी धुनों एवं स्वर-संगति में एक विशिष्ट माधुर्य विद्यमान था। वेदों में सामवेद की श्रेष्ठता का कारण मनोवैज्ञानिक दृष्टि से भी उल्लेखनीय है क्योंकि इसमें देवस्तुति गान से ही की जाती है, अतः गान की माधुरी से देवताओं का आनंदित होना स्वाभाविक ही है। अतः यह कहना असंगत न होगा कि कालान्तर में इन्हीं आधारों पर सांगीतिक गीतों व धुनों की रचना की गयी होगी। देवताओं की प्रशंसा परक गान से ही मनुष्यों को भी मनोरंजन हेतु प्रेरणा मिली होगी। फलतः गीत-संगीत का आधुनिक स्वरूप निर्धारण हुआ होगा।

इस प्रकार वैदिक वाङ्मय में प्राप्य विभिन्न साक्ष्यों के आलोक में कहा जा सकता है कि तत्कालीन समाज में संगीत की विभिन्न शैलियाँ प्रचलन में थीं। वर्तमान गीत संगीत के मूल उत्स वैदिक साहित्य में विद्यमान हैं।

पौराणिक वाङ्मय में संगीत -

भारत के सांस्कृतिक इतिहास की दृष्टि से पुराणों का अतीव महत्त्व रहा है। पुराणों के विषय 5 भागों में विभक्त हैं -

सर्गश्च प्रति सर्गश्च, वशोभन्वन्तराणि च

वशानुचरितश्चैव पुराण पञ्चलक्षणम् ।'

पुराण महर्षिः श्रीकृष्ण द्वैपायन व्यास जी की अप्रतिम कृति के रूप में प्रतिष्ठित है। पुराणों की संख्या मुख्यतः अठारह मानी गयी है, जिनमें मत्स्य, बाराह, अग्नि, विष्णु, भागवत, मार्कण्डेय, पद्म, लिंग, स्कन्द, बामन, कूर्म, ब्रह्म, वैवर्त, गरुड़, ब्रह्मांड इत्यादि उल्लेखनीय हैं। पुराण साहित्य का संगीत की दृष्टि से महत्वपूर्ण योगदान है। पुराणों से हमें भारतीय संगीत के विभिन्न स्वरूपों एवं सामाजिक सांस्कृतिक तथा धार्मिक दृष्टिकोण के सम्बन्ध में उपयोगी ज्ञान प्राप्त होता है। पुराणों में गीत, वाद्य, नृत्य - को पूजा की पवित्र सामग्री के रूप में विवृत किया गया है। वैदिक सामगान और गान्धर्व दोनों ही विद्याओं का पौराणिक वाङ्मय में समावेश हुआ है, विष्णु पुराण में 18 विद्याओं के अन्तर्गत गान्धर्व को भी परिगणित किया गया है। काव्यचर्चा, गीत, पुराणादि भगवान् विष्णु के शरीर माने गये हैं -

काव्यालायाश्च पे केचिद् गीतकान्यखिलानि च।

शब्द मूर्ति धरस्तेतद्विष्णोर्महात्मन ॥ 22/85 ॥

विभिन्न पुराणों के अध्ययन से ज्ञात होता है कि संगीत सामगान के ही समान पुण्यवान् है, जो पूजा, अर्चना, जप आदि के माध्यम से अनेकानेक भक्तगणों, ऋषि, महर्षि, विद्वानों से सम्बद्ध रही है। एक व्यवसाय अथवा शिल्प रूप में तो नहीं किन्तु पुण्य कृत्यों के संवादनार्थ संगीत सर्वथा ग्रहण करने योग्य है। यही पुराणों का ध्येय रहा है। भगवत्सेवा में प्रस्तुत संगीत में भक्ति का माधुर्य रहता है, जो कलाकार को ईश्वर का सामीप्य प्रदान कराता है अथवा मोक्ष का साधन बनता है। स्कन्द पुराण में 'नाद' को साक्षात् रिख का स्वरूप कहा गया है। नारद एवं तुवरू को नाद का ज्ञाता बताया

गया है। इसके साथ ही यह भी कहा गया है कि संगीत के द्वारा विष्णु एवं शिवार्चन करना मोक्षप्रद होता है। शिव पूजा में सांगीतिक उपहार अर्पित करने, अथवा आयोजन करवाने से शिव की कृपा प्राप्त होती है। उच्च स्वर से भगवनाम सकीर्तन करना, समस्त विश्व के लिए पुनीत एवं कल्याणकारी है। पद्मपुराण में जहाँ एक ओर नृत्य एवं गायन के साथ ही वादन क्रिया को न करने की बात कही गयी है वहीं दूसरी ओर यह भी विवृत है कि "यदि मनुष्य बलवान हो तो, शक्ति को व्यर्थ में न गँवाकर, भगवान के सम्मुख नाचे गाये, जिससे उसे परमपद की प्राप्ति होगी।¹ यही बात भागवत महापुराण में भी प्रकारान्तर से कही गयी है जिसमें श्री कृष्ण उद्धव से कहते हैं कि 'मेरे चरित्र का गान करना, स्तुति करना, नृत्याभिनय करना, श्रवण, मनन में समय को लगाना चाहिए। इसी प्रकार मत्पपुराण में विभिन्न व्रतों में गीत, वाद्य एवं नृत्य को माध्यम बनाने की बात कही गयी है, भगवत्स्मरण एवं गुणगान से रात्रि जागरण वास्तविक रूप में सफल होता है। विष्णु धर्मान्तर पुराण में कहा गया है कि नृत्य कला को व्यावसायिक रूप में न देकर, उसे क्रय-विक्रय का माध्यम नहीं बनाना चाहिए। ऐसे लोगों को 'कुशीलव' कहा गया है, किन्तु देवस्तुति एवं उपासना में नृत्य संगीत कल्याणकारिणी बनायी गयी है। धार्मिक क्रिया-कलापों में संगीत को विशेष स्थान दिया गया है।

सैद्धान्तिक दृष्टि से भी संगीत का महत्त्व पुराणों में अनेकश प्राप्त होता है। संगीत शास्त्रों में 'प्रणव' का स्तोभाक्षर के रूप में प्रयोग करने का जो नियम विवृत है, वह कदाचित् पौराणिक साक्ष्यों के आधार पर ही है।

स्कंदपुराण में ब्रह्मा ने महेश्वर शिव की अर्चना करते कहा है- वीणा, वेणु, मृदंग इत्यादि वाद्य यंत्र, इक्कीस मूर्छनाएँ, तान, स्थायी, संचारी भाव, ताल तथा गीत,

वाद्, नृत्य - ये सभी शिव का ही स्वरूप हैं।¹ इसमें गाथागान के उपदेशात्मक स्वरूप का भी परिचय प्राप्त होता है। स्कन्दपुराणान्तर्गत रैवा खंड में विवृत है कि नारद ने भगवान शिव की कृपा से सप्तस्वर तीनग्राम, इक्कीस मूर्च्छनाओं एवं दिव्य नृत्य, गीत कला की संप्राप्ति की थी। आधुनिक युग में गाये जाने वाले जागरण गीतों का प्राचीन आधार पौराणिक परंपरा ही रही होगी जैसा कि स्कन्दपुराण के ही वैष्णवखंड में वर्णित इन श्लोको से स्पष्ट होता है - उत्तिष्ठोत्रिष्ठ गोविद, उत्तिष्ठ गरुडध्वज, उत्तिष्ठ कमलाकांत, त्रैलोक्य मंडल कुरु।¹ अनेक भक्तिकालीन सककवियों की भक्ति रचनाओं में इसी परंपरा का आधार प्रतीत होता है।

देवीभागवत स्कंद 3 अ० 10 में देवदत्त और गोभिल में स्वर भग सम्बन्धी विवाद के उल्लेख से पता चलता है कि 'गानदोष' विवेचन परंपरा भारतीय संगीत में अति प्राचीन रही है। इसी का कालांतराय शिक्षा ग्रन्थों एवं संगीत शास्त्रों में विस्तार प्राप्त होता है। देवर्षि नारद एवं पर्वत ऋषि प्रसंग में नारद द्वारा वीणा युक्त गान का उल्लेख मिलता है। उनकी संगीत कुशलता एवं स्वर, ग्राम, मूर्च्छनादि का भी उल्लेख मिलता है। इसी पुराण में भगवती सरस्वती को संगीत की अधिष्ठात्री देवी के रूप में प्रतिष्ठित किया गया। राधामहोत्सव प्रसंग से (स्कंद 7 अ० 12) स्वरताल पद के सम्पर्क प्रयोग द्वारा रसात्मक सिद्धि के सिद्धान्त का भी परिचय प्राप्त होता है। मत्स्यपुराण में सामसंहितागायको को 'कार्त' संज्ञा दी गयी है। वैष्णव खंड में भगवान के विभिन्न नामों का स्वरयुक्त गान किया गया है, गोविद दामोदर माधवेति। कालांतर में चैतन्य महाप्रभु जैसे सेतों की संगीत का यही आधार रहा है। इसके अतिरिक्त वैष्णव खण्ड में यमुना के माध्यम से, गोपियों को पीणा, वेणु, मृदंगादि वाद्य यंत्रों सहित श्रीकृष्ण के

नाम सकीर्तन एव महत्वपूर्ण सगीत सम्बन्धी सिद्धांतों का प्रतिपादन किया गया है। हरिवंश पुराण में पृथुराज के यज्ञ में सूत एव मागध की उत्पत्ति की चर्चा की गयी है, जो स्तुतिगान हेतु नियुक्त किये गये थे।

पुराणों में वाद्यों का सम्बन्ध गंगा-गायत्री सहस्रनाम में देवियों से स्थापित कर वाद्यों की पवित्रता द्योतित की गयी है। गायत्री को गानलोलुपा, झस्सरी, वाद्यकुशला, डमरू, निनादिनी, ढक्काहस्ता इत्यादि विरूढ प्रदान किये गये हैं। इसी प्रकार विभिन्न पुराण ग्रंथों में गंगा को कलावती, गान वत्सला, विपञ्ची वीणारूप, झल्लरी वाद्य कुशला आदि के रूप में प्रतिष्ठित किया गया है।

सीत की अधिष्ठात्री सरस्वती के अलावा ब्रह्मा शिव विष्णु आदि का वाद्यों से सम्बन्ध विवेचित है। नटराज एव कृष्ण के विभिन्न सगीतिक स्वरूप वर्णित हैं। इसके साथ ही वाद्यों के अनेक प्रकारों का अनेकश उल्लेख मिलता है, यथा, वीणा (तत्रवाद्य), वल्लकी, विपञ्ची, अवनद्ध वाद्यों में - मुरज, पुष्कर, मृदग, पटह, पणव, झल्लरी, ढक्का, दुदुभि, दुर्दुर, डमरू आदि का उल्लेख हुआ है। सुषिर वाद्यों के अन्तर्गत शंख, वेणु, गोमुख, आडम्बर, भेरी और घन वाद्यों में झाँझ, घटा, आदि तथा विशेष वाद्य थे जलावाद्य जलदुर्दुर, मुखवादित्र इत्यादि।

मंगलगान व जम्बूलमालिका (विवाहावसर पर परिहास) के रूप में स्त्रियों द्वारा गाये जाने वाले देशी सगीत का हरिवंश पुराण में स्पष्ट वर्णन प्राप्त होता है। श्रीकृष्ण-बलराम के मधुरा आने पर वृद्धस्त्रियों द्वारा स्तुति एव मंगल गान का उल्लेख प्राप्य है, तदनुसार - वृद्ध सीजन सधैश्च गाय द्वि स्तुति मंगलम् विवाह के अवसर पर बारातियों को 'गारी गीत' सुनाने की परंपरा का सकेत भी अनिरुद्ध के विवाहोत्सव में नारद श्रीकृष्ण सवाद में मिलता है।

पुराणों में गायन की विभिन्न विधियों का वर्णन विस्तार से मिलता है। गार्धर्व का प्रयोग देवताओं की अर्चना और मनोरजन के समय किया जाता था, ऐसे भी संकेत मिलते हैं।

हरिवंश पुराण में नृत्य, गीत, वाद्य वादन के विशिष्ट आयोजन का वर्णन प्राप्त होता है। यदुवंशी कुमारी व स्त्रियों द्वारा गीतों के गायन में प्रवीणता का उल्लेख भी प्राप्त होता है।

पुराणग्रंथों के अध्ययन से ज्ञात होता है कि गार्धर्व गण, अप्सराएँ एवं किन्नर गीत नृत्य में पारंगत थे तथा विशेष समारोहों में मृत्युलोक भी जाया करते थे। अप्सराओं में तिलोत्तमा, उर्वशी, रम्भा, मेनका आदि प्रमुख थी जबकि चित्ररथ, तुम्बरू, नारद, हाहा, हूहू, चित्रसेन आदि प्रमुख गार्धर्व थे। पौराणिक साहित्य से इस बात की भी जानकारी प्राप्त होती है कि गायकों व वादकों के अनेक समूह बन गये थे जैसा कि वैष्णव, मारुतगण, पाणविक, मौरजिक इत्यादि अनेक सामूहिक नामों से स्पष्ट होता है।

नृत्य कला के अन्तर्गत रास नामक सामूहिक नृत्य के लिए 'हल्लीसक' तथा गार्धर्व के एक विशेष प्रकार का उल्लेख हुआ है जिसे 'छालिक्य' कहा गया है। हरिवंश में छालिक्यगान की विशेष प्रशंसा की गयी है।

मत्स्यपुराण में आचार्य भरत की उत्पत्ति प्रजापिता ब्रह्मा से हुई बताया गया है। इसके साथ ही इसी पुराण में उर्वशी एवं पुरूरवा के वृक्षरूप धारण का भी प्रसंग प्राप्त होता है, जिन्हें भरत द्वारा शापित किया गया था।

वायुपुराण में संगीत शास्त्रीय विभिन्न सिद्धान्तों का उल्लेख हुआ है। इसमें गार्धर्व सिद्धान्तों में वर्णित किये गये विषयों का भी विवेचन प्राप्त होता है जो सामगान की परंपरा से पृथक् है। इसमें गार्धर्व के षड्जाति सप्त स्वरों का सम्बन्ध सप्तकल्पों

से स्थापित किया गया है। इससे सप्तस्वरों के विकास की दीर्घकालीन अवधि का आभास मिलता है। इसमें सप्तस्वर, तीनग्राम, इक्कस मूर्च्छनाये तथा उनचास तानों को 'स्वरमंडल' की सजा दी गयी है। वर्ण, अलकार एवं गीतों का वर्णन भी इस पुराण में प्राप्त है। गीतों में - वहिगीत, मुद्रक, अपरातक तथा उत्तर के विवरण प्राप्त होते हैं। वस्तुतः वायुपुराण में वर्णित संगीत शास्त्र के सिद्धान्त भरतपरंपरा से अनेकधा भिन्न प्रतीत होते हैं।

इस प्रकार पौराणिक वाङ्मय में संगीत सम्बन्धी अनेक महत्वपूर्ण एवं उपादेय प्रसंगों का विस्तार से वर्णन मिलता है, अतः पुराण साहित्य की सांगीतिक उपादेयता निरापद व महत्वशील है। पुराणों में गीत, वाद्य, नृत्य इन तीनों कलाओं को पूजा की अनिवार्य पवित्र सामग्री के रूप में प्रतिष्ठित किया जाना निसंदेह महत्वपूर्ण है जिनका सम्बन्ध किसी न किसी रूप में ज्ञानियों, महापुरुषों, भक्तों से अवश्य रहा है।

रामायण महाकाव्य में संगीत :-

रामायण कालीन सांगीतिक इतिहास प्राचीन भारतीय साहित्य में महत्वपूर्ण व शिक्षाप्रद रहा है। आदि काव्य के रूप में सम्प्रतिष्ठित महर्षि बाल्मीकि की रचना रामायण गेय शैली में की गयी थी, स्वयम् महर्षि रचित अपनी गान शैली भी थी जिसकी शिक्षा उन्होंने श्रीराम के दोनों पुत्रों कुश-लव को प्रदान की थी। रामायण महाकाव्य का गेय रूप गार्ध्व के सिद्धान्तानुकूल था। वस्तुतः भारतीय काव्य और संगीत का सम्बन्ध आदिकाल से ही घनिष्ठ रहा है क्योंकि कविहृदय व्यक्ति की भावाभिव्यक्ति ही रचना के रूप में कविता कहलाती है, तमसा तट पर महर्षि बाल्मीकि ने जब क्रौञ्च-मिथुन (जोड़े) के नरपक्षी को व्याघ्र द्वारा मारे जाने पर मादा पक्षी का करुण-कलरव सुना तो सहसा उनके मुख से अनुष्टुप छंद में निषद्ध श्लोक निस्तृत हुआ -

मा निषाद प्रतिष्ठा त्वमगमः शाश्वती समा ।

यत् कौञ्चमिधुनादेकमवधी काममोहितम् ॥

सहसा शोक विग्न मानस से प्रस्फुटित उक्त श्लोक पर जब महर्षि ने विचार किया तो उन्होंने शिष्य से कहा -

पादबद्धोऽक्षर समतन्त्रीलय समन्वित ।

शोकार्तस्य प्रवृत्तो मे श्लोको भवतु नान्यथा।।¹

अर्थात् 'हे तात्' शोकाकुल स्थिति में जो यह श्लोक मेरे मुख से निस्तृत हुआ है, यह चार चरणों में आबद्ध है, इसके प्रत्येक चरण में अक्षरों वाले हैं। उसे वीणा की लय पर गाया जा सकता है, अतः मेरा यह वचन श्लोक रूप में गये होना चाहिए, अन्यथा नहीं।

इस प्रकार ब्रह्मा की प्रेरणा व नारद द्वारा प्रस्तुत राम कथा के आधार पर महर्षि बाल्मीकी ने उक्त श्लोक को आधार बताया, तदनन्तर रामायण महाकाव्य की सर्जना की।

बाल्मीकि रामायण में विवृत है -

पाठये गेये च मधुर प्रमाणैस्त्रिभिरन्वितम्। जातिभिः सप्तभिर्युक्तं तन्त्रीलयसमन्वितम्

रसे शृंगार करुण हास्यरौद्रभयानके वारादिभी रसेषुक्तं काव्यमेतददगायताम्।

तात्पर्य यह है कि वह महाकाव्य पढ़ने और गाने दोनों में मधुर तीन प्रमाणों से युक्त सप्तजातियों में निबद्ध कर, वीणा के साथ स्वर एवं ताल में गेय, नव रसों शृंगार, करुणा, हास्य, रौद्र, भयानक, वीरादि से समन्वित है। स्पष्ट है रामायण में संगीत परक शब्दों का प्रयोग, संगीत की तत्कालीन श्रेष्ठ स्थिति का द्योतन करता है। 'त्रैप्रमाण' का आशय

हे ताल के विलांबित मध्य 'द्वुत-तीन लयों से युक्त - प्रमाणमिति ताल परिच्छिन्न गानम्', सात शुद्ध जातियाँ। जैमिनीयाश्वमेध नामक ग्रन्थ में वर्णित है कि कुमार लव गान के साथ ताल दे रहे थे और कुश वीणावादन कर रहे थे।

रामायण में उल्लेख मिलता है कि ल। एव कुश की योग्यता को परखकर महर्षि ने उन्हें रामायण गान की शिक्षा दी थी।¹ क्योंकि उनमें गार्ध्व गुण धारण करने की क्षमता थी।

महर्षि बाल्मीकि से सम्पूर्ण गार्ध्व एव रामायण की शिक्षा प्राप्त कर लव और कुश गार्ध्व तत्व, मूर्च्छना एव स्थान के प्रयोग में निष्णात, मृदुभाषी, स्वर सम्पदा से परिपूर्ण हो गये।²

महर्षि ने लव-कुश को ऋषि-समूह के समक्ष रामायण के सस्वर गान का आदेश दिया, जो समस्त गार्ध्व तत्वों से युक्त था इस पर ऋषियों ने सम्मति व्यक्त की एव आशीर्वाद प्रदान किया 'अभिगीतमिदं गीतं सर्वं गीतिषु कोविदौ। आपुष्यं प्रष्टिं जननं सर्वश्रुतिं मनोहरम्।" अर्थात् समस्त गीतों के विशेषज्ञ राजकुमारों। यह काव्य आयु एव पुष्टिप्रदाता, सबको प्रिय, श्रवण सुखद मधुर संगीत से युक्त है। तुम दोनों ने इसका गायन बड़े ही सुंदर ढंग से किया है। उन्होंने दोनों कुमारों को अनेक विद्यार्थी जनोचित उपहार भी प्रदान किये।

रामायण में श्रीराम द्वारा आज्ञा प्राप्त लव एव कुश के सुमधुर गायन का वर्णन किया गया है, उससे उनकी संगीत कुशलता स्पष्ट होती है - तंत्री के लय के साथ, म्वेच्छानुसार श्वास लेते हुए - स्वचित्तायतनि स्वनम् - मधुर रसात्मकता से युक्त,

1 - बाल्मीकि रामा० स० ४ श्लोक ४-७ बालकांड

2 - बाल्मीकि रामा० स० ४ श्लोक १०-१२ बालकांड

सुस्पष्ट उच्चारण युक्त गान को जब श्रोताओं ने सुना तो मन्त्रमुग्ध हो गये। स्वयं श्रीराम उनके सुंदर गायन कला को देखकर मुग्ध हो गये। वह गान 'मार्ग विधान युक्त' था। गार्ध्व के साथ 'मार्ग' शब्द का प्रयोग रामायण काल में गार्ध्व के अर्थ में मार्ग शब्द के प्रयोग को प्रमाणित करता है 'मधुर' और 'रक्त' गान के गुण हैं - मधुरशब्देन मधुर्य जिसका आशय है भावानुसार अर्गों द्वारा की गयी चेष्टा।

लकाकाड सर्ग 94 में प्राचीन संगीतोचार्य द्वारा बताये गये जाति के नियमों से युक्त - अपूर्वा पाठ्यजाति च समलकृताम् विभिन्न लय-तालों में निबद्ध तंत्री के साथ कौतूहल उत्पन्न करने वाले रामायण गान का उल्लेख है -

प्रमाणैबहुभिर्बद्धा तंत्री लय समत्त्वितम् कौतूहलपरोऽभवत्।

इस प्रकार स्पष्ट होता है कि सभी विद्या विशारदों ने अपने-अपने विषयों की दृष्टि से रामायण गान में प्रयुक्त विषयों की प्रामाणिकता को स्वीकार किया था। रामायण गान का ताल एव लय से युक्त - तत्वाललयोपपत्ता, विभिन्न सर्गों में विभाजित वीणा वादन के व्यंजनों से युक्त-तंत्रीलय व्यञ्जन योगयुक्तम्।' कहा गया है। यहाँ व्यंजन से तात्पर्य वीणावादन में प्रयुक्त 'धातु' से है।

नाट्यशास्त्र अभिनव भारती में धातु का तात्पर्य - तंत्री में प्रहार विशेष से उत्पन्न रजक ध्वनि से है। व्यंजन धातु के प्रयोग से वीणा वादन में विचित्रता उत्पन्न की जाती है। वीणा के साथ 'व्यंजन' शब्द का प्रयोग कर महर्षि बाल्मीके ने वादन विशेषज्ञता का आभास दिलाया है। रामायण में प्रसंग आया है कि -

शत्रुघ्न जब मथुरा पुरी से लौट रहे थे तो उन्होंने महर्षि बाल्मीके के आश्रम में रात्रि विश्राम किया था और रामायण-गान को सुना था। तंत्रीलयसंभायुक्त त्रिस्थानकरणान्वितम्, अर्थात् वीणावादन की लय तीन स्थानों - मद्र, मध्य व तार में प्रयुक्त 'करण' नामक धातु से युक्त थी। उसका सम्बन्ध गुरु लघु प्रयोग के कारण लय से

अनिवार्यत जुड़ा हुआ था। रामायण में प्रयुक्त 'समतालसमचितम्' में नाट्यशास्त्र के अनुसार 'सम' के आठ प्रकार हैं। अक्षर सम, अंग सम, ताल सम, यमि सम, ग्रह सम, न्यास सम, अपन्यास सम, पाणि सम। इन 'सम' भेदों के रामायण में प्रयोग से निष्कर्षित होता है कि रामायण गान, गान्धर्व गान, व वादन के नियमों से युक्त गान था। अनेक विद्याओं में पारगत, सुयोग्य गुरु के निर्देशन में कुश व लव ने अनेक विद्याएँ सीखीं और गान्धर्व गान में दक्ष हो गये। वे गान्धर्व के विभिन्न नियमों - स्वर, श्रुति, ग्राह, मूर्च्छना, जाति, ताल, लय, वादन की विशिष्ट क्रियाओं, करणादि धातुओं, कठ साधनानुकूल सूक्ष्म विद्याओं, गायकों, वादकों के गुणों से पूरी तरह परिचित हो गये थे। रामायण के बालकांड सर्ग-5 में उल्लिखित है - वधू नाटक सधैश्च सयुक्ता सर्वथा पुरीम् अर्थात् स्त्रियो से युक्त (वधू) नाट्य मंडलियों अयोध्या पुरी में विद्यमान थी। इससे सामान्य वर्ग में गीत-संगीत जैसी ललित कलाओं के प्रचलन का द्योतन होता है। उस अयोध्यापुरी में अन्यान्य कलाओं के शिल्पी निवास करते थे जिनमें गीत संगीतकार भी थे। ऐसा सहज ही अनुमान लगाया जा सकता है। श्रीराम सर्वगुण सम्पन्न थे, विविध कलाओं के ज्ञाता भी थे-

वैहारिकाणा शिल्पाना विज्ञातार्थं विभागवित्।

आरोहे विनये चैव युक्तो वारणवाजिनाम्॥ अयो0 सर्ग 1/28.

स्पष्ट है, संगीत वाद्य, नृत्य, चित्रकलादि शिल्पों का प्राधान्य था। अयोध्या की प्रजा ने श्रीराम को गान्धर्व विद्या में भूतल पर सर्वश्रेष्ठ बताया।¹ इससे ज्ञात होता है कि तत्कालीन शिक्षा प्रणाली में गान्धर्ववेद भी समाहित था, जिसकी शिक्षा आचार्यों द्वारा प्रदान की जाती थी। महर्षि वाल्मीकि ने रामायण गान के माध्यम से लव एवं कुश को गान्धर्व शिक्षा प्रदान की थी। यही नहीं महर्षि वशिष्ठ भी गान्धर्व विद्या पारगत थे जिन्होंने

राम एव भाइयों को शिक्षा प्रदान की थी, क्योंकि भरत जब ननिहाल से वापस आ रहे थे तो अयोध्या उन्हें कई तरह से सूनी सी प्रतीत हो रही थी -

"भेरीमृदगवीणाना कोणसधहित पुन किमद्य शब्दो विरत . ॥ (अयो0 71/29)

अर्थात् भेरी मृदग, वीणा के वादनदड (कोण से) उत्पन्न ध्वनि से सदैव निनादित रहने वाली अयोध्या आज सूनी लग रही है, जो अशुभ सूचक है।" इस प्रकार भरत द्वारा सगीत प्रिय अयोध्या का वर्णन एक स्पष्ट साक्ष्य है। इसके साथ अयोध्यापुरी में सांगीतिक वातावरण की समुस्थिति के अन्याय प्रमाण भी प्रसंगत उल्लेखनीय है। श्रीराम के वनगमन के अवसर पर कहा गया है - राजा दशरथ का जो भवन सदैव मुरज-पणव वाद्या के मेघ सदृश ध्वनि से अनुगुञ्जित रहता था, वह नारियों के विलाप से दुःखमय लग रहा है।¹

अयोध्यापुरी में गीतोत्सव, वादन व नृत्य के आयोजन बंद हो गये, लोग हतोत्साहित से हो गये, समूची अयोध्या सूनी, निर्जन सी हो गयी है, और ऐसी लग रही थी मानो जलहीन सागर हो।

अयोध्या नगरी के साथ ही बाल्मीकि रामायण में किष्किन्धापुरी में भी सांगीतिक वातावरण की गूँज दिखती है जैसा कि विवृत्त है, लक्ष्मण को सुग्रीव के अन्तःपुर में "वीणा के साथ किसी के द्वारा कोमल कठ से, गीतों की सुमधुर ध्वनि सुनायी पड़ी, जो सम ताल व पदाक्षरों से युक्त थी।² रावण की नगरी लंका में तो सगीत का मानों साम्राज्य ही छाया हुआ था, जहाँ वीणा, विपची, प्रणव, पटह, डिडिम, गुड्डुक, मुरज, आडम्बर, मृदगादि आतोद्य वादन में स्त्रिया पारंगत थीं। वे नृत्य के साथ संगत भी

1 - गार्धर्व च भुवि श्रेष्ठो बभूव भरताग्रज, अयो0 339/4॥

2 - किष्किन्धा0 स0 33/2॥

करती थीं। वहाँ तो नारियाँ सुपुष्पावस्था में भी अपने-अपने वीणा, प्रणव, मृदंगादि विभिन्न वाद्य यंत्रों को पास में ही रखे हुये थीं।¹

लका नगरी में जिस समय हनुमान जी घूम रहे थे उन्हें वीणादि वाद्यों की सुखद ध्वनि सुनायी दी, तीनों सप्तकों के स्वर भी अनुगुञ्जित हो रहे थे। इन सभी प्रसंगों से रामायण में गीत संगीत की लोकप्रियता के सहज ही अनुमान लगाया जा सकता है। रावण स्वयं एक संगीतज्ञ था, उसके द्वारा शिव की सस्वर स्तुति की गयी थी।

इसी प्रकार रामायण में संगीत के विभिन्न रूपों की भी झलक मिलती है। अतिथि आगमन के समय, स्वागत हेतु विवाहोत्सवों में अन्य सामाजिक अवसरों पर तथा युद्ध के समय विभिन्न रूपों में संगीत का प्रयोग होता था। उस समय सांस्कृतिक, सामाजिक, धार्मिक व मागलिक प्रत्येक अवसरों पर संगीत की उपादेयता थी। तत्कालीन समाज में पुरुषों के साथ स्त्रियाँ भी गीत, वाद्य, नृत्याभिनय कला में पूर्णतः दक्ष थीं। जनसामान्य से लेकर महर्षि एवं राजपुरुष - सभी गांधर्व और गान के उभय पक्षों से अवगत थे। वस्तुतः रामायण में संगीत के लौकिक एवं पारलौकिक दोनों ही सुखों की सम्प्राप्ति में संगीत कला एक सहायक श्रेष्ठ एवं आवश्यक तत्त्व थी। यह बात हमें महर्षि वाल्मीकी इस अन्यतम कृति में स्पष्टतः ज्ञात होती है। निश्चय ही यह आदिकाव्य (रामायण) संगीतिक परिवेश से ओतप्रोत था।

महाभारत में प्राप्य सांगीतिक तत्त्व -

महाभारत श्रीकृष्णद्वैपायनव्यास जी की अप्रतिम एवं महान् रचना है, जिससे भारतीय संस्कृति समग्र पक्षों की जानकारी प्राप्त होती है। उस ग्रन्थ के सम्बन्ध

मे मनीषियों की सम्मति रही है - यदि ह्यास्ति तदन्पत्र यन्नेहास्ति न तत् क्वचित् - अर्थात् जो महाभारत में है, वहीं अन्यत्र है और जो इसमें नहीं है, वह (अन्यत्र) कहीं नहीं है। निस्सदेह इस सुविशाल ग्रन्थ में भारतीय धर्म, दर्शन, राजनीति, युद्धनीति, ज्ञान, योग्य, वैराग्य, भक्ति, समाजिक, राजनीतिक स्थितियों, कलादि ज्ञानविज्ञान से सम्बद्ध विषयों वशावलियों, मन्वन्तरों, आख्यानोपाख्यानो तथा प्राचीन ऐतिहासिक वृत्तान्तों का भी सविस्तार वर्णन दृष्टव्य है।

महाभारत काल में संगीत के सभी पक्षों का विकास हुआ। इस काल में संगीत के त्रिविध स्वरूपों का - गीत, वाद्य एवं नृत्य का सम्यक परिचय विभिन्न प्रासंगिक साक्ष्यों से प्राप्त हो जाता है। उस समय पुत्र-जन्म के शुभ-अवसर पर नृत्य एवं संगीत के भव्य आयोजन किये जाते थे, जो अद्यापि सामाजिक उपयोगिता को कायम रखे हुए हैं। पांडुपुत्र सुवीर अर्जुन के जन्म के मागलिक अवसर पर अनेक गन्धर्वों ने गीत गाये एवं तुम्बरू ने मधुर गान किया था। ऐसा उल्लेख प्राप्त होता है।

गन्धर्व संहिता श्रीमान् प्रागायत च तुम्बरू (54) इस अवसर पर भीमसेन, उग्रसेन, अनद्य तृणप नन्दि चित्ररथ इत्यादि अनेक गन्धर्वों का आगमन हुआ और सुप्रसिद्ध तुम्बरू, हाहा, हूहू का समुधुर गान प्रस्तुत हुआ।¹ यही नहीं आदिपर्व के उल्लेखों से ज्ञात होता है कि मेनका, सहजन्त्या, कर्णिका, पुजिकस्थला, ऋतुस्थला, धृताची, विश्वाची, पूर्वचित्ति, उम्लोवा, प्रम्लोवा और उर्वशी जैसी प्रधान अप्सराओं ने गीत गाये एवं अन्यान्य अप्सराओं ने नृत्य में भाग लिया था।

महाभारत के शांतिपर्व में विवृत है कि व्यास पुत्र शुकदेव जी के जन्म की बेला में भी 'विश्वामसु, तुम्बरू, हाहा, हूहू' जैसे गन्धर्वों ने गायन प्रस्तुत किया था तथा अप्सराओं ने नृत्य।

अभिमन्यु पुत्र परीक्षित के जन्मोत्सव में भी अनेक गायक एवं नर्तक सम्मिलित हुए थे और अपनी कला का प्रदर्शन किया था।

महाभारत के आदिपर्व में अनेक गन्धर्वों की उत्पत्ति का उल्लेख मिलता है, तत्कालीन समाज में संगीत मानव-जीवन के सभी अवसरों पर विद्यमान थी यहाँ तक कि अंतिम संस्कार पर्यन्त इसका सम्बन्ध चला आ रहा था।

यही कारण है कि अनेक सम्मान्य पुरुषों, राजाओं-महाराजाओं के शवयात्रा के समय भी अनेक प्रकार के सांगीतिक वाद्यों का प्रयोग किया जाता था और यह परंपरा अद्यापि वर्तमान है। महाराज पांडु की अंतिम यात्रा के समय वाद्यों का वादन किया गया था।¹ पितामह भीष्म के महाप्रयाण काल में देवताओं ने दुर्दुभि वादन किया था और फूलों की वर्षा भी की गयी थी। इतना ही दाह-संस्कार के समय सामगायकों ने सामगान भी उनके सम्मान में गाया -

यजन बहुशश्चाग्मौ जगु सामानि सामगा ।²

आज भी व्यक्तियों की शवयात्राओं में घटा, घांड़ेयाल, ढोल, मजीरा, शखध्वनि की जाती रही है, और हरिनाम का कीर्तन भी किया जाता रहा है। इससे स्पष्ट होता है कि संगीत किसी न किसी रूप में, व्यक्ति के जीवन में रची बसी थी।

संगीत जीवन में नवरसता का संचार करती रही है। यही कारण है कि 'प्रभावी' के रूप में इसका सदुपयोग मगल गान, होता रहा है। श्रीकृष्ण व युधिष्ठिर के भवनों में अनेक पारगत सूत, मागध, बदीजन सुमधुर गान करते थे। इनके राजप्रासाद सदैव

1- सर्ववादित्र नादैश्च समलंचक्रिरेतत । आदि प0अ0 126/

2- म0भा - अनु0 पर्व अ0 169/16

वीणा, शंख, मृदंग, वणु इत्यादि वादन-यंत्रों के स्वर से अनुगुञ्जित रहते थे। पांडव अर्जुन जिस समय द्वारेकापुरी में निवास करते थे, तो उन्हें प्रातः बेला में सुमधुर गीत, स्तुति, मंगलपाठ द्वारा वीणा की मधुर ध्वनि से जगाया जाता था। महाभारत के उद्योग पर्व में उल्लिखित है कि बंदी, मागध सूत एवं स्त्रियों द्वारा मधुर गीत गाया जाता था। महात्मा विदुर के आवास स्थल पर श्रीकृष्ण को जगाने के लिए सूत व मागधी ने गायन-वादन किया था।

विभिन्न राजपसादों में संगीत प्रेरणा व उत्साह के स्रोत रूप में प्रतिष्ठित रही है। राजा के निवास स्थान नगर एवं दुर्ग में सांगीतिक वातावरण का होना मंगल कारक माना गया है।¹ गीत एवं वाद्यों के समुचित उपयोग के सम्बन्ध में राजपुरोहितों के दायित्व होते थे। महाभारत में विवृत है कि -

चित्रसेन, महामात्योगन्धर्वाप्सरस्तथा,

गीतवादित्रकुशला साम्यतालविशारद ,

प्रमाणेऽथ लये स्थाने किन्नरा कृतनिश्चमा ।।

सयोदितास्तुम्बुरुणा गधर्व सहितस्तदा,

गायन्ति वियतानैस्ते यथान्याय मनस्विन ,

पाण्डुपुत्रानृषीश्चैव रमयन्त उपासते ।(39)। सभी प0 37/39

युधिष्ठिर की राजसभा में अनेक गधर्व किन्नर तुम्बरू की आज्ञा से विभिन्न वाद्य यंत्रों के साथ गान करते थे। इस प्रकार सभी जनों का मनोरंजन संगीत गीत से होता रहता था। महाभारत में साम्यताल प्रमाण, लय, स्थान, दिव्यतान इत्यादि सांगीतिक शब्दों का उल्लेख हुआ है जिनका सम्बन्ध गधर्वों से रहा है।

वनपर्व में उल्लेख आता है कि अर्जुन जब इन्द्र लोक को प्रस्थान कर रहे थे तो उनके स्वागतार्थी गंधर्वों द्वारा गाथा गान किया गया था। उसके साथ ही अनेक अप्सराओं ने भी विभिन्न भाव भंगिमाओं युक्त मधुर नृत्य प्रदर्शित किया था।

न केवल राजप्रासाद, सभाएँ अपितु ऋषियों-महर्षियों के पुनीत आमश्रस्थलों में भी सांगीतिक वातावरण विद्यमान था। आदि पर्व अ 76 में प्रसंगित है कि देवगुरु बृहस्पति के पुत्र कच व शुक्राचार्य के आश्रम में जब अध्ययन कर रहे थे तो उन्होंने शुक्राचार्य की पुत्री देवयानी को प्रसन्न रखने हेतु संगीत कला का प्रदर्शन किया था, वहीं देवयानी ने भी उनका साथ निभाया था।

महाभारत काल तक सामगान की भी अनेक शाखाएँ विद्यमान थीं, ऐसे साक्ष्य प्राप्त होते हैं, राजा दुष्यन्त के महर्षि कुण्व के आश्रम में प्रवेश के समय ऋग्वेदी ब्राह्मणों ने ऋचा का सस्वर पाठ किया था तथा सामवेदी ऋषियों ने भारुण्ड साम का गान किया था। 'पूगयशिप' नामक साम का गायन भी प्रस्तुत किया गया था।

कुदलीवन में गंधर्वों व अप्सराओं ने श्री हनुमान जी को रामचरित का गान कर आनंदित किया था, जिसका उल्लेख उन्होंने भीम से किया भी है तदनुसार,

तदिहप्सरसस्तात् गन्धर्वाश्च सदानद्य

तस्य वीरस्यचरितम् गायन्तो रमयन्तिमाम।' (वनपर्व अ० 148)

श्रीकृष्ण द्वारा उपमन्यु ऋषि के आश्रम को मधुरगीतों व सामगान से अनुपूरित बताया गया है।¹ दानव-गुरु शुक्राचार्य के आश्रम में संगीत मनोरंजन का प्रमुख केन्द्र थी। इस प्रकार आश्रमों में संगीत के विभिन्न स्वरूपों - मनोरंजन व उपासनात्मक - में संगीत का उपयोग किया जाता था।

याज्ञिक अवसरों पर भी गीत-गान का महत्वपूर्ण स्थान था। यज्ञ कार्य के बीच के रिक्त समय में नारद, तुम्बरू आदि अनेक गंधर्वों द्वारा मनोरजनार्थ गीतों का गायन किया जाता था युधिष्ठिर द्वारा सवादित राजसूय, अश्वमेधादि यज्ञों में विभिन्न गन्धर्वों, किन्नरों, अप्सराओं ने गीत, नृत्य, वाद्य कलाओं का प्रदर्शन किया था, जिसे 'संगीत' नाम से परिभाषित किया गया है। महाभारत में जहाँ एक ओर संगीत शिल्प द्वारा अर्थोपार्जन को शूद्रवृत्ति के अन्तर्गत रखा गया है, वहीं दूसरी ओर राजाओं व कुलीन जनों के लिए कलाओं का ज्ञान भी आवश्यक माना गया है जैसा कि अनुशासन पर्व में विवेचित है कि गाधर्वशास्त्र च कला परिज्ञेया नराधिवा' ईश्वर स्तुति के निमित्त गीत संगीत का प्रयोग श्रेयस्कर मान्य था। साथ ही ग्रहस्थाश्रम के अन्तर्गत विभिन्न कलाओं का ज्ञान प्राप्त करना, जिसमें संगीत भी सम्मिलित है, गर्वित नहीं था। देवराज इन्द्र ने अर्जुन से कहा था कि वाद्यकला की शिक्षा प्राप्त करने से तुम्हारा भला होगा। अर्जुन उनकी आज्ञा से चित्रसेन नामक गंधर्व से गाधर्वशास्त्र का ज्ञान प्राप्त करते थे। नृत्यगीत च कौन्तेय चित्रसेनादवाप्नुहि॥ यही नहीं वृहलला के रूप में अर्जुन ने ही उत्तरा को संगीत का ज्ञान प्रदान किया था। महाभारत काल में राजाओं के अन्तःपुर में संगीतशाला हुआ करती थी जैसाकि विराट पर्व के एक प्रसंग से जानकारी मिलती है -

यौषानर्तनशालेह मत्स्यराजेन कारिता।

मदेतन्नर्तनागार मत्स्यराजेन कारितम् ॥

नृत्यशाला का स्पष्ट उल्लेख राज समाज में संगीत प्रियता का संकेत करता है। द्रौपदी ने भी सत्यभामा से युधिष्ठिर के परिचारिकाओं की संगीताभिनय योग्यता का पारेचय प्रस्तुत किया था - नृत्यगीत विशारदाद।"

सगीत कला मे स्त्रियो की निपुणता महाकाव्यकाल मे सस्कृति की एक उल्लेखनीय विशिष्टता थी। अनेक गोप-गोपियाँ नृत्यगीतवादन द्वारा पुरस्कृत की गयी थी। वनपर्व मे कथनित है कि रावण की तीनों माताए - पुष्पोत्कटा, राका तथा मालिनी - नृत्यकला एव गीत की कुशलता से अपने पति ऋषि विश्रवा को सतुष्ट रखती थीं।

वेदाग के अन्तर्गत 'शिक्षा' मे गाधर्वशास्त्र भी परिगणित था अतः उस काल मे स्त्री-पुरुष दोनों ही वर्गों के लोगों की इस कला मे अभिरुचि थी। इसके साथ ही मागध, सूत, बदी, गायक, नर्तकों का अपना एक विशिष्ट वर्ग भी था जो सगीत शास्त्र मे निपुण था। शांतिपर्व एव अनुशासन पर्व मे भगवान शिव को 'सर्वशिल्प प्रवर्तक' नर्तक एव वादक रूप मे प्रतिष्ठित किया गया है। पितामह ब्रह्मा द्वारा भगवान शिव की सहस्रनामाराधना उनके सगीत सर्जक स्वरूप को इंगित करती है। शिव को नृत्यप्रिय, नित्यनर्तनशील वेणु, पणव, तुम्ब वीणादि वादक, सर्वतूर्यनिनादी, वाद्य-सग्राहक, वशीवाद्यरूप, गोंधार स्वर रूप, ताण्डव नृत्यकर्ता, कलाकाण्ठालवमात्रा मुहूर्त क्षण इत्यादि विरुदों से विभूषित किया गया है।¹ अनुशासन पर्व के उल्लेखानुसार भगवान शंकर के वरदान से देवर्षि नारद एव महर्षि गर्ग को नृत्यकला, गीतवाद्यादि सहित चौसठ कलाओं का ज्ञान मिला है। शांतिपर्व के उल्लेखानुसार - पितामह ब्रह्मा के आदेश से तपस्या के द्वारा नारद को गाधर्व वेद का ज्ञान प्राप्त हुआ। नारद अनेक शास्त्रों मे निष्णात थे।

महाभारत युद्ध के अवसर पर भी पहले ही दिन उभयपक्षों ने क्रकच, नरसिंह, भेरी, मृदग, मुरज, शखादि वाद्यों का वादन किया था जो गगनभेदी था। वस्तुतः सेना को उत्साहित करने हेतु इनका प्रयोग आवश्यक भी था। द्रोणाचार्य जब सेनापति के पद नियुक्त किये गये तो उनके सम्मानार्थ स्तुतिगान व नृत्य प्रस्तुत किये गये थे।

युद्धारभ से पहले अनेक नियम बनाये गये थे जिनमे यह भी प्रावधान था कि वादकों, नर्तकों पर किसी भी तरह से प्रहार नहीं किया जाना चाहिए। महाभारत मे प्राप्य उल्लेखों से द्योतित होता है कि संगीत का प्रयोग अवसरानुकूल ही कोमल अथवा भयकर नाद युक्त होता था।

महाभारत महाकाव्य मे गार्धर्व के सिद्धान्तों के साथ गान व देशी संगीत के सिद्धान्तों का भी मूल रूप मे उल्लेख प्राप्त होता है, इन्हीं का संगीत शास्त्रो मे विस्तार किया गया है। ताली देकर गाने की प्रथा प्रचलित थी - शम्या, समताल जैसे शब्दों का उल्लेख इसी ताल सिद्धांतों का प्रयोग उस युग में होता था। महाभारत के आश्वमेधिक पर्व मे (अ० 52) मे शब्द को आकाश का एकमात्र गुण माना गया है -

तत्रैक गुणमाकाश शब्द इत्येव च स्मृत ।

तस्य शब्दस्य वक्ष्यामि विस्तरेण बहून् गुणान् ।।

षड्ज, ऋषभ, गांधार, मध्यम, पचम, निषाद, धैवत, इष्ट, अनिष्ट तथा सहत ये शब्द के दश भेद है। इसके अतिरिक्त स्वरों के शास्त्रीय सिद्धान्त का भी शांतिपर्व मे विस्तृत वर्णन प्राप्त होता है जिसके अनुसार शब्द आकाश का एक गुण है, जिसका अनेक रूपो मे विस्तार हुआ है। षड्ज, ऋषभ, गान्धार, मध्यम, धैवत, पचम, और निषाद - ये आकाश से उद्भूत सप्त भेद है। अपने व्यापक रूप मे ये सर्वत्र विद्यमान रहते है किन्तु पटह, मृदंग, भेरी, शंख, मेघ तथा रथ की घर्घराहट जड़ पर चेतन स्वरूप सुनाई देने वाले शब्द भेद के ही अन्तर्गत है।¹

वस्तुतः महाभारत मे प्राप्य उक्त साक्ष्यों से यही निष्कर्षित होता है कि इसमे नाद की त्रिविध विशेषताओं का वर्णन अप्रत्यक्ष रूपेण प्राप्त होता है जो आधुनिक ध्वनि

विज्ञान के संस्धान्तों से न्यूनाधिक रूपेण मल खाता है। ग्रामरागो का प्रचार उस काल तक हा चुका था तथा विभिन्न समारोहों पर उनके प्रयोग से उनकी लोकप्रियता साबित होती है। महाभारत कालीन प्रचलित वाद्यों में तत्, अवनद्ध, सुषिर और घन - इन्हीं सभी का प्रयोग होता था। तत् वाद्यों में वीणा उल्लेखनीय थी। मनु के मतानुसार - देवता, ब्राह्मण तथा अतिथि पूजन हेतु प्रयुक्त सामग्री में 'वीणा' का होना भी आवश्यक है। महाभारत में सप्ततंत्री प्रद्यिता चैव वीणा का उल्लेख (वनपर्व) प्राप्त होता है। वीणा में सात तार होने चाहिए। महर्षि अगिरा के कथनानुसार पक्षान्त में व्रत के उपरान्त भोजन करने वाले अनशनधारी, व्रती, उपासक, साठ हजार वर्षों तक स्वर्ग में निवास करते हुए - वीणा, बल्लकी तथा वेणु आदि वाद्यों के द्वारा जगाए जाते हैं। वनपर्व में द्रौपदी की वाणी को गान्धार स्वर से की गयी मूर्च्छना युक्त आलाप की भाँति बताया गया है। महाभारत के अनेक स्थलों पर उल्लेख हुआ है। श्रीकृष्ण के पाचजन्य शख से नि सृत ध्वनि की तुलना ऋषभस्वर से की गयी है।

प्रातः कालीन गीतों में मागध, सूतों, बदीजनों द्वारा जिन वाद्यों का मुख्यतः प्रयोग किया जाता था, उनमें वेणु और वीणा उल्लेखनीय थी। वस्तुतः वीणा, वेणु और मृदंग - ये तीनों ही सर्वाधिक लोकप्रिय एवं प्रमुख वाद्य यंत्र माने जा सकते हैं। युद्ध के अवसर पर प्रयुक्त होने वाले भेरी, मृदंग, पणव, दर्दुर अनबद्ध क्रकच, गोमुख, सुषिर वाद्य हैं। नाट्य शास्त्र में अनेक अवनद्ध वाद्यों का उल्लेख मिलता है जिनमें भेरी पटह, झझा, दुदुभि व डिडिम को गभीर ध्वनि उत्पादक वाद्य बताया गया है।

महाभारत युग में सामूहिक गान, वादन एवं नृत्य की परंपरा विकसित हो चुकी थी। संगीत की विविध विधाओं का समाज हित की दृष्टि से उपयोग पर ध्यान रखना शासन का प्रमुख कर्तव्य था। तत्कालीन युद्ध में वाद्य समूहों के अनिवार्य वादन

की परंपरा से ऐसा प्रतीत होता है कि 'सैन्य संगीत' विधा का अलग रूप में विकास हो चुका था। महाभारत के अध्ययन से ज्ञात होता है कि उस समय के दो सर्वश्रेष्ठ पुरुष श्रीकृष्ण [१] अर्जुन संगीत कला में परम् पारंगत थे। श्रीकृष्ण 'छालिक्यगान' नामक विशेष संगीत विद्या के ज्ञाता थे, जिसे उन्होंने भूतल पर स्थापित किया था। राजमहलों में स्त्रियों को संगीत की शिक्षा प्रदान करने की विशेष व्यवस्था थी जिनमें राजकुमारियों के साथ ही तदेतर वर्गीय स्त्रियों को भी इस कार्य में सम्मिलित करते थे। इस प्रकार संगीत की सार्वजनीनता का स्पष्ट प्रमाण प्राप्त होता है।

इस प्रकार महाभारत में उल्लिखित विभिन्न प्रसंगों के आलोक में हम कह सकते हैं कि जन्म से लेकर मृत्यु पर्यन्त संगीत का किसी न किसी रूप में प्रयोग अवश्य होता था, इससे महाभारत कालीन समाज में संगीत की लोक प्रियता प्रमाणित होती है। वस्तुतः इस युग में संगीत के सभी पक्षों का बहुविध विकास हुआ।

5 प्रतिपादित विषय का उद्देश्य :-

प्रस्तुत विषय को लेने के पीछे मेरी जिज्ञासा और वाग्गेयकारों के बारे में जानने की इच्छा थी। मैं यह जानना चाहती थी कि वाग्गेयकारों ने उत्तर भारतीय शास्त्रीय संगीत में अपनी खोज से किस प्रकार का योगदान प्रदान किया। हमारे विचार से वाग्गेयकारों के विषय में अभी तक विशेष शोधकार्य नहीं किया जा सका है। वास्तव में वाग्गेयकारों के बारे में जाने बिना शास्त्रीय संगीत का ज्ञान अधूरा है। अनेक संगीत कार्यक्रमों एवं संगीतज्ञों से सम्पर्क होने मेरा ध्यान वाग्गेयकारों की ओर आकृष्ट हुआ। मैंने सोचा कि वाग्गेयकारों पर शोध कार्य करने से संगीत जगत को कुछ विशेष जानकारी उपलब्ध हो सकेगी। साथ ही जिन महान वाग्गेयकारों ने संगीत को सारा और आगे बढ़ाया उनका परिचय व्यक्तित्व एवं कृतित्व एक स्थान पर एकत्र हो सकेगा। यदि मेरे इस कार्य से शास्त्रीय संगीत के वाग्गेयकारों का योगदान प्रकाश में आ सके तो मैं अपना उद्देश्य सफल मानूँगी।

वाग्गेयकारों ने भारतीय संगीत के प्राचीन काल, मध्यकाल और आधुनिक काल में भी अपने शास्त्रीय चितन - मन्न एवं सृजन से संगीत जगत को गौरवान्वित किया है। ध्रुवपद, खयाल, ठुमरी, टप्पा आदि सभी क्षेत्रों में वाग्गेयकारों ने अपनी रचनाओं का सृजन किया है। स्वर, शब्द एवं काव्य का मणिकचन संयोग इनके संगीत सृजन की विशेषता है। हरेक वाग्गेयकार की अपनी शैली है, उसका अपना मौलिक सृजन है जो शास्त्रीय संगीत की दृष्टि से अत्यधिक महत्वपूर्ण है। एक गायक के रूप में प्रायोगिक संगीत और शास्त्रकारों के सैद्धांतिक पक्ष का उदघाटन प्रस्तुत विषय के शोध में परिलक्षित होता है। प्रायोगिक संगीत एवं सैद्धांतिक पक्ष का पारस्परिक सामन्जस्य प्रस्तुत विषय की उपलब्धि है।

शास्त्रीय संगीत के सैद्धांतिक पक्ष तथा व्यावहारिक पक्ष का निजी व्यक्तित्व पर भी प्रभाव पड़ता है। वाग्गेयकारों के कम्पोजीशन का गायक के रूप में आने में सुखद अनुभूति होती है। मुझे स्वतः भी रचना करने की प्रेरणा मिली। शास्त्रीय एवं प्रायोगिक पक्ष का सतुलन भी प्राप्त हुआ। गायन में एक ही रचना को विभिन्न रागों में और विभिन्न लयों में प्रस्तुत करने का प्रयास मैंने किया है। इस प्रकार गायक का दायित्व और बढ़ जाता है। शास्त्रीय पैमाना भी नये स्वरों के प्रयोग में सहायक होता है। प्रतिपादित विषय का उद्देश्य वाग्गेयकारों के प्रति अपनी जिज्ञासा एवं ज्ञान की पूर्ति तथा एक गायक के रूप में उनके कृतित्व को प्रायोगिक स्तर पर ग्रहण करना है।

द्वितीय अध्याय

द्वितीय अध्याय

संगीत - अर्थ एवं परिभाषा .-

शास्त्रीय संगीत मूल भूत अर्थ में शास्त्र सम्मत संगीत मानी जाती है। तात्पर्य यह है कि जो संगीत शास्त्र विहित सिद्धान्तों के अनुरूप हो वही शास्त्रीय संगीत है। आधुनिक दृष्टिकोण के अनुसार संगीत के त्रिविध रूप माने गये हैं - शास्त्रीय संगीत, लोक संगीत तथा अशास्त्रीय संगीत। शास्त्रीय संगीत के अन्तर्गत वर्तमान समय में ध्रुपद, होरी और खयाल गायन को समाहित किया जाता है जबकि ग्रामीण अंचलो में गाये जाने वाले तथा आदिवासी बहुल क्षेत्रों के संगीत को लोक संगीत के अन्तर्गत रखा जाता है। संगीत के तीसरे प्रकार अशास्त्रीय संगीत के अन्तर्गत ठुमरी, भजन, कव्वाली, गजल तथा सिनेमा से सम्बन्धित संगीत गायन को रखा जाता है। किन्तु शास्त्रीय संगीत का यह दृष्टिकोण तर्क सम्मत नहीं लगता। शास्त्रों का राग के सम्बन्ध में स्पष्ट दृष्टिकोण है -

योमं ध्वनिविशेषस्तु स्वर वर्णं विभूषित ।

रजको जनचित्तानां स रागः कथितो धै ॥

इस सन्दर्भ में पण्डित विष्णु नारायण भातखंडे जी के विचार उल्लेखनीय हैं। गायक सदैव समाज की रूचि का अनुसरण करके चलते हैं। समाज को नाद शास्त्र के तत्त्व विदित हों यह बात नहीं, वह तो केवल यह देखता है कि कर्णप्रिय है या नहीं। कई गायक राग में खूबसूरती से विवादी स्वर का प्रयोग कर लोगो को अधिक प्रसन्न करते हैं, और अच्छा गायन वही है जो जन चित्त का रजन करे।

1. भातखंडे - हिन्दुस्तानी संगीत शास्त्र " भाग एक पृष्ठ 46'

संगीत सम्बन्धी पुरातन ग्रन्थों में बाईस श्रुतियों को गायन का आधार माना गया है, जबकि मध्यकाल मुस्लिमों का अधिपत्य कायम था संगीत के आधार को बारह श्रुतियों अर्थात् स्वरों में बताया गया। सात स्वर सा, रे, ग, म, प, ध, नि, तथा रे ग, ध नि, कोमल स्वर तथा बारहवाँ स्वर तीव्र में

तानसेन जीवनी, व्यक्तित्व तथा कृतित्व के लेखक डा० हरि निवास द्विवेदी ने संगीतज्ञ तानसेन के सन्दर्भ में लिखा है कि तानसेन बाल्यावस्था से राजा मानसिंह तोमर (1486 - 1516 ई०) के दरबारी थे और विक्रमादित्य (1516-1562 ई०) के काल तक राजसभा को सुशोभित किया था। इसी ग्रन्थ में अमीर खुसरो तथा गोपाल नायक के मध्य सांगीतिक प्रतियोगिता की भी चर्चा हुई है। इस आधार पर श्री कैलाश चन्द्र ब्रह्मस्पति ने 'सप्त प्रगट सप्त गुप्त' का विवेचन किया है तदनुसार 'सात गुप्त' नामों में ही भरत और शारंगदेव की परंपरा की कुंजी विहित थी। जिन पापों तिनही लुकायों में उसी परंपरा को अक्षुण्ण रखने की भावना विद्यमान थी। वस्तुतः स्वरों की भारतीय संज्ञाएँ तो सात ही थीं। भले ही उनमें कोमल, तीव्र इत्यादि विशेषणों को जोड़ दिया गया हो। सात प्रगट अर्थात् स्वरों के प्रचलित या प्रचारित नाम उन्हीं ध्वनियों को मूर्च्छना की दृष्टि से संज्ञाओं को 'सात गुप्त' कहा गया।

शास्त्रीय संगीत एवं लोक रंजन :-

जहाँ तक मुस्लिम कालीन (मध्यकालीन) भारतीय संगीत का स्वरूप का प्रश्न है, उस समय 12 स्वरों को ही गायन के आधार रूप में प्रतिष्ठित किया गया। यदि गणितीय दृष्टि से विचार किया जाय तो इन बारह स्वरों से 34,448 मेलों का निर्माण होता है जिनमें मुख्य रूप से 250-300 मेल को ही राग की मान्यता दी

गयी। सम्प्रति 40-50 राग ही प्रचलन में है, जिन्हें प्रचलित राग कहा जाता है। इसके अलावा अन्य अप्रचलित राग भी हैं, जिनकी सगी विद्यालयों में शिक्षा दी जाती है किन्तु प्रायः आयोजनों में उनका समावेश नहीं होता है। वास्तुतः प्रचलित रागों का वास्तविक निर्धारण श्रोता - वर्ग में ही होता है, बहुत कुछ राग चयन गायकों के अपने अनुभव पर भी निर्भर करता है कि किन रागों को श्रोतागण अधिक पसंद करेंगे अथवा कम।

सुनने वाले के लिये एक आवश्यक नहीं है कि गायन में कौन राग प्रयुक्त किया गया है अथवा किन स्वरों को स्थापित किया गया है। दरअसल राग तो लोगों के मन को रंजित कर लेने वाले होते हैं, इसी प्रकार कविता या गीतों में भी प्रायः भावों की ही प्रधानता रहती है। अतः स्पष्ट है जब श्रेष्ठ कविता या गीत जब राग में गाये जायेंगे तो उनसे लोगों का स्वाभाविक मनोरंजन होगा ही।

शास्त्रीय संगीत की व्युत्पत्ति :-

वास्तव में जब संगीत का दरबारीकरण होने लगा तो वही राग - रंग परिवर्तित स्वरूप वाला होता गया। इस तथ्य का संकेत हमें भातखंडे जी के इन शब्दों में स्वतः मिलती है - " इस समय हमारे यहां धीरे-धीरे संगीत की उन्नति के चिन्ह दिखायी देने लगे हैं। निरक्षर और जड़ बुद्धि के गायकों की दया पर निर्भर रहना हमारे सुशिक्षित वर्ग को अब पसंद नहीं है, केवल तानों की कवायद देखकर अब हम आश्चर्य यान्वित होना छोड़ चुके हैं।¹

इस प्रकार शास्त्रीय संगीत के निर्धारित सिद्धांतों व नियमों के अनुसार सभी प्रकार के गायन शास्त्रीय गायन कहे जा सकते हैं। जिस प्रकार ध्रुपद, होरी, सादरा

तथा खयाल शास्त्र द्वारा निर्धारित राग में गाये जाते हैं उसी प्रकार भजन, गजल, कव्वाली, ठुमरी और सिनेसंगीत को भी यदि शास्त्रीय रागों के अन्तर्गत गाया जाय तो वे भी शास्त्रीय ही कहे जायेंगे न कि अशास्त्रीय। यहां तक कि यदि डिस्को या पॉप गीत भी शास्त्रीय रागानुकूल प्रस्तुत किये जायें तो वे भी शास्त्रीय संगीत का ही एक हिस्सा होंगे। अतः शास्त्रीय संगीत का तात्पर्य है कि गायन अथवा वादन शास्त्र सम्मत रागों में होना ध्रुपद तथा होरी गायकों के सामने नवीन ढंग का खयाल गायन आता तो उन्हें शास्त्रीय गायन के अन्तर्गत नहीं माना। परन्तु खयाल इतने रोचक एवं आकर्षक थे कि श्रोता सामान्य को भी सभी दरबारों व महफिलों में मुग्ध कर दिया। इसका परिणाम यह हुआ कई ध्रुपद गायकों ने अपनी परंपरागत गायिकी को छोड़ दिया और खयाल गायन की ओर प्रवृत्त होते नजर आये।

संगीत के क्षेत्र में जब खयाल गायन का प्रभाव पूर्णतः पड़ने लगा तो अन्य संगीतज्ञ इसे भी शास्त्रीय संगीत की सजा देने लगे। जब उन्नीसवीं शताब्दी में ठुमरी गायन की खोज की गयी तो उसे वेश्याओं का गायन अथवा अशास्त्रीय करार दिया गया। इन बातों से यही निष्कर्ष निकलता है शास्त्रों की दृष्टि में समय परिवर्तन के साथ ही समाज भी परिवर्तित हो जाता है और गायन कला इसका अपवाद नहीं। वस्तुतः संगीत शास्त्रीय दृष्टि में तो "राग" क्या है, उसका मूल स्वरूप क्या है, इसकी विवेचना होती है न कि गायन के ढंग में। इस सन्दर्भ में भातखंडे ने हिन्दुस्तानी संगीत शास्त्र में लिखा है कि "... हमारी संगीत पद्धति के सम्पूर्ण मूल तत्व प्राचीन ही हैं".... यह कहना भी गलत न होगा कि संगीत क्रमशः विद्वानों के हाथों से निकलकर अशिक्षितों के हाथों में चला गया और अभी भी अधिकांश रूप में वह ऐसी ही स्थिति में है।.. प्रत्यक्ष गायकों ने मनमाने ढंग से अपने गले तैयार

करके समाज को खूँच में एक भ्रष्टता उत्पन्न कर दी। यह खूँच भ्रष्टता इस समय बज़्रलेप जैसी दृढ़ होकर जम गयी जान पड़ती है।"

परिवर्तन प्रकृति का शाश्वत नियम है, अतः समाज में भी परिवर्तन का होना अवश्यंभावी है। अतः सामाजिक परिवर्तन के कारण ही गायन के ढंग में भी बदलाव का होना स्वभाविक है।

शास्त्रीय संगीतिक परंपरा व विकास :-

ऋग्वेद के प्रथम मंडल के सूत्र में उस समय तक संगीत के सभी स्वरों के ज्ञात होने की जानकारी प्राप्त होती है - मनुच्छदा ऋषिः अग्निः देवता, गायत्री मंत्र षड्ज स्वरः। सामवेद से साम गायन की परंपरा का सूत्रपात हुआ, जिसे अनेक प्रकार से गाया जाता है। सम्प्रति दो तीन तरह के ही साम गायन न्यूनाधिक रूपेण सुनायी पड़ते हैं। समापन - महाभारत में गायन वादन एवं नृत्य कला के आयोजन के संकेत प्राप्त होते हैं किन्तु उसके वास्तविक स्वरूप के सम्बन्ध में स्पष्ट जानकारी नहीं हो पाती। एक विशिष्ट लिपि में संगीत लेखन काल का श्रीगणेश भारत वर्ष में 20वीं सदी से माना जाता है। पौराणिक साक्ष्य ब्रह्मा को संगीत का सृष्टा मानते हैं जो क्रमशः शिव, सरस्वती, एवं नारदादि को हस्तगत की गयी। तदनन्तर गंधर्वों, किन्नरों, अप्सराओं ने ग्रहण किया। औपनिषदिक ग्रन्थों से आभासित होता है कि ब्रह्मा द्वारा आदिकाल में संगीत का प्रारम्भ हुआ जो आज भी वर्तमान है और कलियुग पर्यन्त रहेंगे। संगीतिक ढंगों में जो भी परिवर्तन होते रहे हैं अथवा भविष्य में होते रहेगे, उसका कारण 'काल चक्र' के गतिमान होने अथवा सामाजिक परिवर्तन होता है। इस तरह संगीत में अपेक्षित बदलाव में ब्रह्मा का हस्त निहित होता है। तात्पर्य यह है कि संगीत की प्राचीनता अथवा नूतनता के मूल में ब्रह्मशक्ति ही प्रमुख होता है।

सामयिक परिवर्तन से जनमानस भी बिना प्रभावित हुए रह नहीं सकता। अतः संगीत भी परिवर्तन सापेक्ष कहीं जा सकती है। कोई भी गायक कलाकार अथवा संगीतज्ञ संगीत में जो परिवर्तन लाता है, अथवा नवीन ढंगों ढालता है, उसके पीछे उस अनंत शक्ति की ही प्रेरणा या कृपा होनी है जिसके द्वारा सृष्टि का संचालन होता है।

संगीत में हुए परिवर्तनों को दो रूपों में देखा जा सकता है। प्रथमतः ध्रुपद, होरी, सादरा तथा खयाल ढंग का गायन क्रमिक (शनैः शनैः) परिवर्तन को दर्शाता है, जबकि कच्वाली, ठुमरी, भजन, गजल तथा सिनेमाई संगीत समायानुसार समाज में त्वरित रूपेण समागत हुआ। इस प्रकार के गायनों में ध्रुपद आदि का किंचित आभास ही प्राप्त होता है।

भारतीय संगीत के वर्तमान स्वरूप के निर्धारक प्र० विष्णु नारायण भातखंडे जी ने समुचित लिखित स्वर लिपि की खोज की। उन्होंने उत्तर भारत के अनेक गायकों से विभिन्न रागों को सुना और फिर उसे लिपि-बद्ध किया। भातखंडे जी ने 'ब्राह्मिक पुस्तक माला' में ध्रुपद, होरी, सादरा, खयाल ठुमरी तथा टप्पा इत्यादि का विभिन्न रागों में लिपिबद्ध किया है। 'हिन्दुस्तानी संगीत शास्त्र' नामक अमूल्य ग्रन्थ में आपने विभिन्न रागों का वर्गीकरण एवं उनके लक्षणों का तथ्यापरक, प्रस्तुतीकरण भी किया। बीसवीं सदी की शुरुआत में भातखंडे जी ने शास्त्रीय संगीत के संकलन का स्तुत्य कार्य किया और लखनऊ में मैरिस कालेज आफ हिन्दुस्तानी म्यूजिक की स्थापना की जिससे अनेक युवक तथा युवतियां लाभान्वित हो रहे हैं। इसके अतिरिक्त बम्बई, ग्वालियर, तथा दिल्ली में हिन्दुस्तानी संगीत की शिक्षा दी जा रही है, जिससे शास्त्रीय संगीत का गौरव बढ़ा है।

बीसवीं सदी के उत्तरार्द्ध से सिने संगीत में भी प्रत्येक ढंग से ध्रुपद, खयाल, ठुमरी, भजन, कव्वाली तथा गजल - आदि को आकर्षक रूपेण प्रस्तुत किया है। कालान्तर में मुस्लिम शासन काल के दौरान, संगीत का दरबारी करण हो गया और घरानों की परंपरा शुरू हुई। आगरा घराना, दिल्ली घराना, पटियाला, ग्वालियर, रामपुर तथा मेवाती घराना इत्यादि विशेष उल्लेखनीय हैं। यह परंपरा गुरु-शिष्य के माध्यम से चलती रही फलतः शास्त्रीय संगीत भी लाभान्वित हुई। भातखंडे जी ने इन्हीं घरानेदार उस्तादों से गायन को सुना और लिपिबद्ध किया। संगीत के दरबारीकरण से जहाँ एक ओर संगीत को सुरक्षा मिली वहीं भारतीय संगीत में शिष्य परंपरा की रूढ़िगत विकृति भी उत्पन्न हुई। घराने के गायकों में उत्पन्न इन विकृतियों को घराने के शिष्य एक उपलब्धि मानकर इन्हें शिष्य परंपरा को देते रहे हैं। दरबारी संगीतज्ञों में अपने पुत्रों को संगीत सिखाने के पीछे आजीविका का स्वार्थ निहित प्रतीत होता है। यह कारण है कि आज भी संगीत आयोजन अथवा शास्त्रीय संगीत के अनेक कार्यक्रम प्रायः जनमानस से दूर से लगते हैं। उनमें वह आकर्षण दिखता ही नहीं, जो वस्तुतः लोक रजक हो, चित्ताकर्षक हो। आज इस विकृति को दूर करने की महती आवश्यकता है।

शास्त्रीय संगीत के गुण :-

विद्वानों द्वारा श्रेष्ठ संगीत के लिए चार श्रेष्ठ गुण माने गये हैं, सुरीलापन अर्थात् ऐसी आवाज जो सभी को आकृष्ट करने वाली हो। 2- तबीयतदारी का अर्थ है गति या कविता के भाव को समझते हुए राग तथा लय के माध्यम से गीत के भाव को सुनने वाले तक पहुँचाना जिससे वह मंत्रमुग्ध हो जाय। इस सन्दर्भ में उस्ताद फैयाज खॉं का नाम उल्लेखनीय है। वस्तुतः उक्त दोनों ही प्रवृत्तियाँ जन्मजात होती

है। विशेषकर सुरीलापन सिखाने की चीज नहीं होती। तीसरे और चौथे गुण हैं रागदारी व लयदारी, जिसके लिये उस्ताद की जरूरत पड़ती है। भारत में लय की स्थिरता को कायम रखने हेतु ताल का विधान किया गया। गीतों को भिन्न भिन्न तालों में गाया जाता है।

संगीत के क्षेत्र में सरोदवादक उस्ताद हाफिज अली खॉं, वीणावादक उस्ताद बंदा अली खॉं, सितारवादक हनायत खॉं और गायकी में उस्ताद फैयाज खॉं उक्त गुणों की दृष्टि से निस्संदेह अप्रतिम, सर्वगुण सम्पन्न कलाकार माने जाते हैं। इस सन्दर्भ में सुप्रसिद्ध शहनाई वादक उस्ताद बिस्मिला खॉं भी उल्लेखनीय हैं। दरबारीकरण की वजह से उस्ताद लोग अपने पुत्रों को सुरीलापन, तबीयतदारी, लय व रागदारी न होते हुए भी तालीम दिया करते ताकि उनका ओहदा कायम रहे। यही नहीं प्रतिद्वन्द्वी से श्रेष्ठता प्राने के लिये अनेक तरह की तानों की खोज करते थे और चिल्ला अर्थात् चालीस दिन तक गायन अभ्यास की परम्परा थी। फलतः केवल तानबाजी ही प्रस्तुत होने लगी। इस प्रकार दरबारीकरण से 'राग जंग' की शुरुआत हो गयी जबकि 'राग रंग' दूर होता नजर आने लगा।

'तान' का शाब्दिक अर्थ होता है 'तानना' इनका प्रयोग ध्रुपद गायकी में भी किया जाता है परन्तु ध्रुपद एवं खयाल की तानों में भिन्नता होती है। ध्रुपद गायन में एक स्वर से कुछ दूर के स्तवर में भीड़, गमक द्वारा जाते हैं जबकि खयाल में कई स्वरों से गले को दानेदार फिसलन से ले जाते हैं। कविता के महत्वपूर्ण शब्दों को तान द्वारा प्रकट किया जाता है। खयाल में कुछ शब्दों अथवा भावों को तान के माध्यम से मुखरित करते हैं। वस्तुतः तानों की शुरुआत किसी गीत के शब्द एवं भाव को सीधे सुनने वाले तक पहुंचाने के उद्देश्य से की गयी थी। तानें वजन की

की होनी चाहिए। गीत के भाव के वजन की तानों का प्रयोग ही उपयुक्त होता है। विभिन्न प्रकार की वक्र एग्न लम्बी न केवल अर्थहीन अपितु प्रभावरहित भी होती है।

वर्तमान स्थिति :-

आज शास्त्रीय संगीत जनमानस की दृष्टि से उतना उपयोगी नहीं हो पा रहा है, इस सदर्भ में कहा जा सकता है कि वर्तमान शास्त्रीय संगीत भाव प्रधान न होकर राग प्रधान हो गया है। यही कारण है कि आम लोग शास्त्रीय संगीत से प्रायः दूर से होते जा रहे हैं। शास्त्रीय संगीत का जो दरबारीकरण हुआ उस परंपरा में आज बदलाव की अपेक्षा बलवती है इसके साथ ही जनमानस में शास्त्रीय संगीत वास्तविक तत्वों के प्रति अभिरुचि उत्पन्न करना आवश्यक है। वस्तुतः पं० भातखंडे जी द्वारा पुनर्स्थापित भारतीय शास्त्रीय संगीत के उन मानकों को जिनके लिए उन्होंने श्लाघनीय प्रयास किया, वर्तमान समय में यथावश्यक परिवर्तन व परिवर्धन करते हुए वरीयता देनी चाहिए जिससे जन सामान्य इस क्षेत्र के प्रति झुके। शास्त्रीय संगीत के वास्तविक उद्देश्य को जो शास्त्र विहित है, समझे, उन्हें आत्मसात् करें।

संगीत के तत्त्व

शास्त्रीय संगीत के प्रमुख तत्त्वों में नाद, स्वर, श्रुति, राग, ताल तथा लय का महत्वपूर्ण स्थान रहा है। वस्तुतः ये तत्त्व अथवा गुण ही संगीत के आधार कहे जाते हैं, जिनका सम्बन्ध अन्योन्याश्रित है। नाट्यशास्त्र में सप्त स्वरों का उल्लेख प्राप्त होता है, जिसके अनुसार, षड्ज, ऋषभ, गांधार, मध्यम, पंचम, धैवत और निषाद ये सात स्वर होते हैं -

षड्जश्च ऋषभश्चैव गान्धारो मध्यमस्तथा।

पंचमो, धैवतश्चैव, सप्तमोऽथ निषादवान्॥¹

उक्त सप्तस्वरों में 22 श्रुतियों का समावेशन किया गया है। श्रुति के रूप में नाद { आहत } ही संगीतोपयोगी बन जाता है। आहत वाद्य वाद्यों पर आघात करने से उत्पन्न होता है और उसी से सांगीतिक स्वरों की उत्पत्ति होती है ऐसा नारदसंहिता में विवेचित है। आचार्य मत्स्य के अनुसार जो सुनाई दे वह श्रुति है - श्रूयन्त इति श्रुतयः। श्रवणेन्द्रिय द्वारा ग्राह्य होने के कारण ध्वनि ही श्रुति है श्रवणेन्द्रिय ग्राह्यवाद् ध्वनिरेव श्रुतिर्भवति। बृहद्देशी में उल्लिखित है कि सामवेद से स्वरों की और स्वरों से ग्राम की उत्पत्ति हुई है।²

सामवेदात् स्वरा जाता स्वरेभ्यो ग्राम सभव ।

द्वावेतो च इमौज्ञेयौ षड्जमध्यम लक्षितौ ।

1. अभिनव -4, पृ० 10-11

2. बृहद्देशी - स्वरनिर्णय प्रकरण 11

स्वरोत्पत्ति एवं परिभाषा -

शिक्षा ग्रन्थो मे गन्धर्व के षड्जादि सप्त स्वरो से वैदिक प्रथमादि स्वरो का सम्बन्ध स्थापित किया गया है। स्वरो के सम्बन्ध मे व्याकरणाचार्यों की अवधारण है कि स्वयं राजन्तइवि स्वराः और यही विचार लगभग संगीत शास्त्रीय विद्वानो के मत से मेल खाता है क्योंकि दोनों ही शास्त्रों में स्वर सम्बन्धी समानता दृष्टिगत होती है। वर्णन संगीत शास्त्रीय 'स्वर' शब्द का व्यवहारिक उल्लेख पाणिनीय शिक्षा, त्रैस्वर्य, तैत्तिरीय प्रातिशारूप, तथा नारदीय शिक्षादि प्राक्ग्रन्थो में मिलता है। भरतभाष्यम शिक्षाध्याय ॥69॥ मे स्वर के सन्दर्भ मे उल्लिखित है कि स्वयं रजक होने से 'स्वर' अभिधान दिया गया है।¹ बृहद्देशी स्वरप्रकरण में स्वर शब्द की निरक्ति इस प्रकार बतायी गयी है -

तत्रादौ स्वरशब्दस्य व्युत्पत्तिरिह कुथ्यते।

राजृदीप्ताविविधातोः स्वशब्द पूर्वकस्य च।।

पूर्व में 'स्व' शब्द लगाने से 'स्वर' शब्द की निष्पत्ति होती है, जो स्वयं राजित होता है अथवा बिना किसी अन्य की अवलम्बन लिए हुए ही प्रकाशित होता है, उसे 'स्वर' कहा जाता है। स्वर शब्द से अभिप्राय है रागोद्भावक 'ध्वनि' अर्थात् वह ध्वनि जो मन का रंजन करने वाली अथवा प्रसन्न करने वाली हो, स्वर कही जाती है।

स्वयं यो राजते यस्मात् तस्मादेव स्वर स्मृतः

ननु स्वर इति किम् राग जनको ध्वनिः स्वर इति।

1. " स्वयमात्मानं रजयति निपातनात् निरुक्ति "

इसी प्रकार स्वर की निष्पन्ति एव परिभाषा के अन्तर्गत अन्य अनेक सगीताचार्यों ने अपने मत प्रकट किये हैं। अभिवनगुप्त के शब्दों में स्वप्न स्वेच्छेव जातिराग भाषा भेदेषु राजन्व इति स्वरः।¹ अर्थात् जाति राग भाषा भेद से जो स्वयं राजित, शोभायमान शोभायमान, रजक रूप धारण करता है वह स्वर है। इससे स्वर के अनेक रूपों का भी संकेत मिलता है राग, भाषा आदि। श्रुतिस्थानाभिधातप्रभवीतोऽनुरणनात्मा स्निग्ध. मधुरः शब्द एव स्वर इतिवक्ष्यामः। तात्पर्य यह है कि श्रुति स्थान में आघात से जो अनुरणनात्मक स्निग्ध मधुर उद्भूत होता है, वही स्वर कहा जाता है।

कोहलाचार्य ने भी मधुर रजक ध्वनि को स्वर कहा है, ध्वनि रक्त स्वरः स्मृतः।

श्रुति एवं स्वर में सम्बन्ध :-

सगीत रत्नाकर में उल्लिखित है कि श्रुत्यनन्तरभावी यः स्निग्धोऽनुरवनात्मक । स्वतो रजयति श्रोतृचित्तं स स्वर उच्यते। तार पर आधार करते ही उत्पन्न अनुरणन हीन ध्वनि, श्रुति और उसके पश्चात् अनुरणात्मक ध्वनि या नाद, 'स्वर' कहलाता है। अनुरणन ही नाद में स्थिरता व एक रूपता लाता है। अतः स्वर के लिये अनुरणन (गूज-आस) आवश्यक है। दन्तिल के शब्दों में वह ध्वनि विशेष जो कानों से सुनी जाती है 'श्रुति' कहलाती है और अनेकविध गीतों में गाई जाने से उन्हें स्वरतत्त्व की प्राप्ति हो जाती है।

आद्रियन्ते च ये तेषु स्वरत्वमुव लभ्यते।

आचार्य मलंग के अनुसार ग्रहण किया गया अर्थात् गीतों में प्रयुक्त श्रुति ही स्वरों की अभिव्यक्ति की कारण भूता है। ग्रह्यन्ते श्रुतयस्तावत् स्वरभिव्यक्ति हेतवः। श्रुतियां ही स्वर रूप में परिणति होती है और उनके द्वारा ही षड्जादि स्वर अभिव्यक्त होते

हैं। तात्पर्य यह है कि श्रुतियों का ही परिणाम स्वर है एवं श्रुतियों के द्वारा वे व्यक्त किये जाते हैं। व्यकटमुखीन श्रुति और स्वर में स्वर्गटक और किरीट के सदृश भेद माना है।

श्रुति एवं स्वर के अभेदत्व के सन्दर्भ में प्र० अहोबल ने 'संगीत पारिजात' में अपने विचार प्रस्तुत किये हैं तदनुसार 'श्रवणत्वगुण के कारण श्रुतिया कही गयी है, किन्तु वे श्रुतिया स्वर से पृथक् नहीं होती उसी प्रकार जैसे सर्प और कुडली में कोई पृथक्त्व नहीं है, श्रुतियाँ ही रागों में प्रयुक्त होती हैं और स्वर बन जाती है। अर्थात् स्वर निर्माण में 'राग' कारणतत्त्व है। संगीतविदों की धारणा है कि केशाग्र पानी सूक्ष्म अंतर पर वीणा में श्रुतिया रहती हैं और 22 श्रुतिया षड्ज पंचम भाव से सम्बद्ध रहती हैं।¹

उनके अनुसार क्रिया भेद से स्वरों में जो वैचित्र्य उत्पन्न होता है उसी से जाति की संरचना होती है, प्र० अहोबल की दृष्टि में स्वर अनुरणनात्मक होते हैं जबकि श्रुति मात्र अनुभव पर आधारित विषय है।

जहाँ तक स्वर एवं श्रुति स्थान के क्रम का प्रश्न है, आचार्य भरत आदि की दृष्टि में सर्वप्रथम स्वर होते हैं तदुपरांत स्वरान्तराल पर श्रुतिया नाट्यशाला में प्रथमतः स्वरोल्लेख किया गया है तत्पश्चात् स्वरों के अन्य भेदों का उल्लेख हुआ है -

चतुर्विधित्वमेतेषां विशेषं श्रुतियोगतः ।

वादीचैवाथसवादी, हनुवादी विवाद्यपि ॥

चतुःसारणा क्रिया में भी सर्वप्रथम सात तारों को सप्तस्वरों में मिलाया जाता है तत्पश्चात् 22 श्रुतियों का ज्ञान तंत्री को 4 बार विभिन्न स्वरों के आधार पर उतारकर कराया जाता है।

स्वरों के भेद :-

स्वर के अनेक भेद हैं जिन्हें वादी सवादी अनुवादी व विवादी नाम से जाना जाता है तथा श्रुत्यंतराल की भिन्नता से पहचाना जाता है, आचार्य भरत के दृष्टि कोण से अश्रुत स्वर ही वादी है और जिन स्वरों में नौ या तरेह श्रुतियों का अंतर हो वे परस्पर सवादी होते हैं, जैसे षड्जग्राम में स-प, रे-ध, ग-नि, में 13 श्रुतियों तथा स-म, में से 9 श्रुतियों का अंतर होता है। मध्यम ग्राम में स-प, के स्थान पर रे-प में नवश्रुतिक सवाद होता है।¹ विवादी स्वर उन्हें कहा जाता है जिन दो स्वरों के मध्य 20 श्रुतियों का अंतर हो यथा - रे-ग, और ध-नि, ये परस्पर विवादी स्वर हैं।

इसके अतिरिक्त अन्य स्वर ' अनुवादी ' होते हैं। 'स' के - र ग ध नि, 'रे' के- म प नि, 'ग' के- म प ध, 'म' के- प ध नि, तथा 'प' के- ध- षड्जग्राम में अनुवादी हैं। इस सम्बन्ध नान्यदेव के विचार विशेषतः उल्लेखनीय है जिसके अनुसार ' बाहुल्येन प्रयुक्तो भवति स वादी ' किसी शब्द का प्रयोगाधिक्य ही 'वादित्व' है । जबकि आचार्य मतंग ने लिखा है कि बार-बार प्रयुक्त प्रकाशमान स्वर स्वामी के समान प्रमुख है- वदनाद् वादी स्वामिवत्। वादी स्वर का सहायक सवादी, मन्त्री के सदृश - सवदनात् सवादी अमात्यवत् जबकि विवाद करने वाला स्वर विवादी शत्रुवत् होता है - विवदनाद् विवादी शत्रुवत्' इसके साथ ही परिजन की भाँति अनुसरण करने वाले स्वर को अनुवादी कहा गया है - अनुवदनादनुवादी परिजनवत्। मतंग इस सन्दर्भ में आचार्य भरत से एकमत हैं। उनकी दृष्टि में सवादी के स्थान पर वादी और वादी के स्थान पर सवादी का प्रयोग होने से कोई हानि नहीं है।

1. नाट्यशास्त्र - 22 से 28 श्लोक ।

संवादतत्त्व भारतीय संगीत का महत्वपूर्ण सिद्धांत है जिसके आधार पर सप्तस्वरो की स्थिति ग्राम व्यवस्था के अन्तर्गत आती है। ध्वनिशास्त्र की दृष्टि में स-प और स-म के अतिरिक्त और भी स्वर संवाद हो सकते हैं परन्तु स-प और स-म का संवाद उत्तम कोर्ण का है।

सात मूल स्वरो के अतिरिक्त 'साधारण स्वरो' की भी स्थापना 'अंतर ग्राधार' व 'काकसी निषाद' के नाम से आचार्य भरत ने की है। षड्जसाधारण व मध्यमसाधारण प्रक्रिया द्वारा उन्होंने अन्य स्वरो के स्थान में होने वाले परिवर्तनों की भी व्याख्या की है। वस्तुतः भरतसप्तक में कुल 15 स्वरो के स्थान मिलते हैं, जिनकी सिद्धि नाट्य शास्त्र द्वारा ही होती है और यही स्वर मध्यकालीन शुद्ध, कोमल आदि, तीव्रादि स्वरो के प्रेरक भी होते हैं।

वस्तुतः गायन एवं वादन में स्वर सप्तक का विशेष महत्व होता है। इस सन्दर्भ में आचार्यशांडि.देव ने आचार्य भरत के स्वरसप्तक को अपने ग्रन्थ "संगीत रत्नाकर" में स्पष्ट रूप में व्याख्यायित किया है। उन्होंने नाट्यशास्त्र में वर्णित जाति, ग्राम राग, तालादि को सरल स्वरलिपि के माध्यम से अभिव्यक्त किया है। षड्जग्राम के सात स्वरो का नामकरण करते समय उन्होंने, उन्हें 'शुद्ध' सज्ञा दी है और विकृत स्वरो का नामकरण में भी पूर्व परपरा का आधा लिया है। आचार्य शांगदेव के अनुसार विकृत भेद अनेक हैं जिनकी संख्या 12 है तथा शुद्ध स्वर सात हैं। इस प्रकार कुल 19 स्वर होते हैं - ते शुद्धे. सप्तभि सार्धं भवन्त्येकोनविंशति। श्रुतियो एवं स्वरों के स्पष्टीकरण में उन्होंने 'श्रुतिवीणा' एवं 'स्वरवीणा' का आधार लिया है।

संगीत पारिजात में 40 अहोवाल ने शुद्ध विकृत स्वरो को सर्वप्रथम 22 श्रुतियों के आधार पर और बाद में वीणा के तार पर 7 शुद्ध और 5 विकृत स्वरों की स्थापना

करते हुए सरल ढंग से समझाया है और उनका यह प्रयोग वर्तमान समय में भी कुछ मतभेद के साथ किया जाता है। 10 अहोबल का शुद्ध मेल वर्तमान काफी मेल के समान सर्वसम्मति से मान्य है। उत्तर भारतीय स्वर सप्तक को ऐतिहासिक दृष्टि से प्रमाणित करने में अहोबल का योगदान महत्वपूर्ण रहा है।

राग का उद्भव, स्वरूप एवं विकास :-

आचार्य भरत के अनुसार रागों की उत्पत्ति जातियों से हुई है जैसा कि सिंह भूपाल एवं कल्लिनाथ की टीका में उद्धृत है -

जाति समूल्यवाद ग्रामरागाणामिति,
जाति संभूत्वाद् रागाणाम्।¹

नान्यदेव के भरतभाव्यम ने उल्लिखित है कि श्रुतियों से स्वरों, स्वरों से ग्रामों, ग्रामों से जातियों और जातियों से रागों की उत्पत्ति होती है। श्रुतिभ्यस्तु स्वराजात ... रागसम्भव² मानक हिन्दी कोष के अनुसार 'राग' शब्द की उत्पत्ति संस्कृत शब्द 'रज' से हुई है जिसका अर्थ है रगना। इस शब्द के अन्य अर्थ हैं, मन प्रसन्न करने की क्रिया, मनोरंजन इत्यादि कोष में 'राग' को भारतीय शास्त्रीय संगीत में विशिष्ट गान प्रकार के रूप में बताया गया है, जिसका स्वरूप स्वरों के उतार - चढ़ाव के विचार से सुनिश्चित और ताल, लयापि विशिष्ट अंगों से युक्त होता है।

इस संदर्भ में हम आचार्य मलंग द्वारा दी गयी राग की परिभाषा का उल्लेख कर सकते हैं जिसके अनुसार,

स्वरवर्णविशेषण ध्वनिभेदेन वा पुनः ।

रंजयते येन यः कश्चित् स रागः सम्मतः सताम् ।

योऽसौ ध्वनिविशेषस्तु स्वरवर्णविभूषितः ।

रजको जनयन्तानां स च राग उदाहृतः³

1. सिंह भूपाल सं.र.भ., पृष्ठ 6, कल्लिनाथ पृष्ठ 8

2. भरतभाव्यम् भा. 2 जाल्पध्याय श्लोक 392/93

अर्थात् षट्जदि स्वरो एवं स्थाया आदि वर्णों से विभूषित उस ध्वनि विशेष को राग कहा जाता है जिससे मानव मन का रजन होता है।

अशादि विशिष्ट लक्षणों से रागों की पहचान होती है तथा भिन्न-भिन्न स्वर समूहों स्वर लगावों से भिन्न-भिन्न रागों के नादात्मक स्वरूप का निर्माण होता है। यही नादात्मक ही ध्वनि विशेष है। ग्रामरागादि राग के ही दस प्रकार मान्य हैं जैसे कि 'संगीत त्नाकर' में उल्लिखित है -

'ते च रागा दशप्रकाराः - ग्रामरागः, उपरागः, रागः, भावा, विभावा, अतरभाषा, रागागसि, भाषाद्वाणि, क्रियांगानि, उपागाणीति। जाति से जातिराग बनने के सिद्धांत के रूप में, जाति से रागोद्भव का वर्णन नाट्यशाला में प्राप्य है। जातिराग श्रुति चैव निहन्यादन्तनस्वर ।

भावा-रागों में देशाख्या के अन्तर्गत भिन्न-भिन्न प्रदेशों के नाम वाले रागों का उल्लेख मिलता है , जैसे - गुर्जरी, सौराष्ट्री सैधवी, आभीरी, काम्बोसी इत्यादि, रागों की सख्या एवं विभाजन की दृष्टि से अनेक आचार्यों के अलग-अलग मत प्राप्त होते हैं तथा नष्टिकमत, मतगमत, नान्यदेवमत तथा शारंगदेव मत। शागदेव तक रागों की सख्या का विस्तार होता रहा। देशी में इसका और विस्तृत रूप दृष्टिगत होता है। इस प्रकार रागतत्व भारतीय संगीत की प्राचीनता और विकास दोनों का प्रमाण प्रस्तुत करता है एक नाम के राग का कई भाषाओं के जुड़ने के साक्ष्य से एक राग के अनेक स्वरूपों की परंपरा भी भारत में पुरानी एवं शास्त्र समुचित प्रमाणित होती है। भारतीय विधाओं अनेक गुरु परम्परानुसार विकास करती रही हैं, तदनुसार रागों का भी विकास होता रहा है, यह कहना असंगत नहीं होगा।

देशी रागों को रागांग, भाषांग, क्रियांग, उपांग, इन चार वर्णों में विभाजित करने का उल्लेख आचार्य मतंग के काल से प्राप्त होता है। वस्तुतः कुछ प्रमुख रागों में ऐसे स्वर समूह होते हैं जिनमें उनकी स्वतंत्र छवि बनती है, इन्हीं स्वर समूहों को 'रागांग' कहा जाता है और स्वतंत्र अंग वाले राग रागांग प्रमुख राग माने जाते हैं। उत्तर भारतीय संगीत में अनेक सर्वमान्य स्वतंत्र अंग वाले राग हैं। पं० भातखंडे जी ने ऐसे रागों में से ही कुछ रागों का चयनकर दस भेल नामों से उत्तर भारतीय संगीत के प्रसिद्ध रागों का वर्गीकरण किया है। उत्तर भारतीय संगीत का प्रमुख राग विलावल अंग है और गायन वादन की प्रारम्भिक शिक्षा इसी राग के स्वरों से दी जाती है। इसके अतिरिक्त कल्याण अंग (यमन, शुद्ध कल्याण, धनाश्री अंग, सारगांग (घृदानी, मधुमादापिरांग), कानड़ा अंग (दरबारी, अडाना, कौंसी, नायकी), मल्हार अंग, खमाज अंग, भैरव अंग, गौरीश्री, तोड़ी, आसावरी इत्यादि अनेकानेक रागांग वर्गीकरण सांगीतिक ग्रन्थों में प्राप्त होते हैं। वस्तुतः राग अनेक हैं और उनकी रचनात्मक भिन्नता भी अनेक है। परन्तु कुछ परंपरागत प्रसिद्ध रागों के आधार पर बने अंगों को अस्वीकार भी नहीं किया जा सकता जैसे देश या सोरठ अंग इसमें अनेक रागों का गायन होता है जैसे देश, सोरठ, जैजैवंती आदि।

रागरागिनी वर्गीकरण पद्धति वस्तु सृष्टि की उत्पत्ति के वैदिक सिद्धांत पर आधारित है और वर्तमान युग में भी इस पद्धति का प्रभाव किसी न किसी रूप में दृष्टिगत होता है। हलांकि आधुनिक समय में रागों को वर्गीकृत करने के लिए अन्य पद्धतियाँ प्रचलित हैं किन्तु इस पद्धति की ध्यान परंपरा की ओर गायकों का आकर्षण दिखायी देता है। दरअसल भावुकता, सरसता ही इस पद्धति की आत्मा मानी गयी है। रागरागिनी वर्गीकरण पद्धति से सुप्रसिद्ध ग्रंथ 'संगीत दर्पण' में कथनित है -

शिवशक्ति समायोगाद्रागाभ्यां सभवो भवेत्

पन्वास्यात् पचरागा स्युः षटस्तु गिरिजामुख

अर्थात् शिव शक्ति के संयोग से रागों की उत्पत्ति हुई। महादेव शंकर के पांचमुखों से पांच राग उत्पन्न हुए और छठा राग पार्वती जी के मुख से।

म० भातखंडे प्रथम शास्त्रकार व विचारक के जिन्होंने समय की आवश्यकता व सैद्धान्तिक बिखराव को ध्यान में रखते हुए इस पद्धति की कमी को लोगों के समक्ष प्रस्तुत किया और इसके स्थान पर दक्षिणान्त्य संगीत पद्धति के समान में लय पद्धति को स्वीकार करने की प्रेरणा दी। साथ ही इस पद्धति की सैद्धान्तिक विवेचना युक्त ग्रंथों की सर्जना भी की।

मानक हिन्दी कोष के अनुसार भरत और हनुमत के मत से छ राग निरूपित हुए थे - भैरव, मेघ, कौशिक (मालकौंस) हिन्दोल, दीपक तथा श्रीराग। बाद के आचार्यों द्वारा प्रत्येक राग की छः छ रागिनियाँ और छ छ पुत्र भी माना गया है। कालान्तर में अनेकानेक नवीन राग-रागिनियाँ निर्मित होती गयीं, जिनकी स्वर योजना आदि बहुत कुछ निरूपित व निश्चित है।

वस्तुतः प्राचीन ग्रंथों के रागों का आधार 22 श्रुतियों पर था जो अब 12 की संख्या में ही है और वर्तमानकालीन 12 श्रुतियों पर आधारित संगीत मुस्लिम काल से चला आ रहा है।

राग और भाव :-

राग का सम्बन्ध मनुष्य के मूड से होता है, तथा राग में गायी गयी कविता मनुष्य के भाव से सम्बन्धित होती है। यही कारण है संगीतशाला में गायन को ही उच्च स्थान प्रदान किया गया है। वर्तमान समय में जब किसी कविता या गीत को

'राग' में गाते हैं तो ऐसे गायन को रागरग की सजा दी जाती है। शास्त्रीय संगीत कारा के विचार से पाच स्वरों के मेल को राग नहीं माना जा सकता है। क्योंकि पाच स्वरों से कम के मेल से रजकता नहीं होती है। राग के गायन में उसके रूप को दर्शाया जाना ही उचित माना जाता है। इसके तात्पर्य राग को वादी व सवादी स्वर मेल से बराबर दर्शाने से है किन्तु अनेक चतुर उस्ताद विवादी स्वर का भी राम में ऐसा सुंदर समन्वय कर देते हैं कि श्रोता झूम उठता है। वस्तुतः रागों के माध्यम से संगीतज्ञ गीत के भाव का प्रदर्शन करता है। भावप्रदर्शन ही गायन का वह आधार है जिससे श्रोता को भावमय किया जाता है।

रागों का निर्माण समय के अनुसार किया गया अथवा पहले रागों का निर्माण हुआ तदुपरांत उन्हें समय दिया गया। इस सदर्भ में कुछ निश्चित तौर पर नहीं कहा जा सकता है। सम्भवतः भारत ऋतु प्रधान देश होने के कारण कुछ स्वर मेलों को ऋतुओं के ही समय गाने की परंपरा चली, ऐसा कह सकते हैं, जैसे - राग मल्हार व बसंत आदि। इसी प्रकार अनुमान कर सकते हैं कि ताप-परिवर्तन, या 24 घंटे के समयानुसार विभाग के आधार पर गायन का समय तय किया गया होगा। मनुष्य के मूड में समय का विशेष स्थान होता है। संगीतज्ञ साय संधि प्रकाश के समय पूर्वी तथा प्रातः संधि प्रकाश के समय ललित राग गाना उचित मानते हैं, क्योंकि इन दोनों रागों में कोमल व तीव्र मध्यम का योग होता है। वस्तुतः गायन प्रक्रिया में राग के रूप व कोमलता को अवश्य ध्यान में रखा जाना चाहिए।

राग के सम्बन्ध में यह कहना समीचीन होगा कि अकेले राग अथवा कोरी कविता मनुष्य को वह आनदानुभूति नहीं करा सकती है, जो राग में गाये गये भावपूर्ण गीत या संगीत से होगी। निष्कर्षतः स्वर ताल लय व कविता के समन्वय से ही

'राग' की रचना होती है। राग से रस बरसता है तथा राग में कविता से भाव प्रकट होता है। इस प्रकार राग में भाव का महत्वपूर्ण स्थान होता है।

गायन के विभिन्न प्रकार होते हैं जिनमें ध्रुपद, खयाल, ठुमरी, भजन, गजल व कव्वाली इत्यादि उल्लेखनीय है। इनके सम्बन्ध में यही कहा जा सकता है कि यदि उक्त सभी गायनों को शास्त्रीय राग में गाया जाता है तो वह शास्त्रीय संगीत ही कहा जायेगा।

रागों में ध्यान की परंपरा एवं रसमयता :-

रागों में ध्यान की परंपरा सगुणोपासना का एक अंग है, जिसके अन्तर्गत निर्गुण, निराकार ब्रह्म को, रागात्मक सगुणोपासनात्मक दृष्टि से मान्यता दी गयी। इसी प्रकार केवल सुना जाने वाला नाद राग के रूप में अवतरित हुआ तब उसके चिंतन की आवश्यकता हुई। रागों की सम्मोहन एवं आकर्षण शक्ति का अनुभव कर भारतीय मनीषियों ने रागों में दिव्यशक्ति का दर्शन किया। रागों में देवत्व भावना के सकेत भरतपरंपरा में भी दृष्टिगत होते हैं। तदनुसार शृंगार के देवता विष्णु, हास्य के प्रमथगण, रौद्र के रुद्र, करुणा के यम, वीभत्स के महाकाल, भयानक के काल तथा अद्भुत के देवता ब्रह्मा बताये गये हैं।¹ आचार्य नान्यदेव ने भरत भाष्य में ग्रामो, ग्रामरागो एवम मूच्छनाओ के देवताओं का उल्लेख किया है। कश्यपादि आचार्यों द्वारा भी रागों के देवताओं की चर्चा की गयी है। राग के ध्यानों का उपासना की दृष्टि से विशेष महत्व है। स्व, राजाभैया ने अपने गुरु के ध्रुपदगान से वर्षा होने का आखो देखे प्रत्यक्ष अनुभव का वर्णन ध्रुपद धमार ग्रन्थ में किया है, जिससे आभासित होता है कि संगीतज्ञों में रागों की उपासना की हमारे यहां प्रचीन परंपरा थी। रागों के ध्यान सिद्धांत का इस भाव सिद्धांत से घनिष्ठ सम्बन्ध है। शिव के ध्यान को

आधार बनाकर भैरव राग प्रस्तुत करने में वही आपत्ति कर सकता है, जिसके हृदय में पवित्र प्रेम भक्ति भावना न हो और ऐसे व्यक्ति को संगीतज्ञ की श्रेणी में गिनना उपयुक्त नहीं हो सकता। अतः कह सकते हैं कि रागों की देव-देवी रूप में उपासना अनुचित नहीं है। क्योंकि कला भावाभिव्यक्ति का सबल माध्यम होती है।

वस्तुतः चाहे सामगान हो, गाथर्व या देशी, हो गायन हो या वादन, चाहे ध्रुपद शैली हो या खयाल शैली, ठुमरी हो या तराना, संगीत की किसी भी गीत विधा को रस भाव भक्ति प्रथक करके लोकप्रिय नहीं बनाया जा सकता। स्वरप्रधान आलाप में भी राग के स्वरों में जब रसात्मकता की अनुभूति करायी जाती है, तभी ब्रह्म का साकार स्वरूप प्रत्यक्षीभूत होने लगता है।

तालविवेचन - अर्थ एवं व्युत्पत्ति :-

ताल के सम्बन्ध में नाट्यशाला में उल्लिखित है -

तालपन इति प्रोक्तः कला पात लयान्वित ।

कलातस्य प्रमाणं वै, विज्ञेयं तालयोक्तृभिः ।

अर्थात् संगीत में काल (समय) का भाग जो कला, पात और लय से युक्त है उसे 'ताल' संज्ञा से अभिहित किया जाता है। उसका कार्य है संगीत को मापना।¹ यहाँ कला का अभिप्राय मात्राओं के योग से निर्मित संगीत मापक ताल के रूप में है। पाँच ह्रस्व अक्षर, 'क ख ग घ ङ' - के प्रथक अवभास युक्त उच्चारण काल ही 'मात्रा' है और दो मात्राओं के उच्चारण के मध्य का समय जो पाँच लघु उच्चारण का काल है, उसी 'लय' बनती है। ताल मापन हेतु करताली अथवा सकेत को ही 'पात' कहा जाता है।

'ताल' शब्द की व्युत्पत्ति के सदर्भ में शास्त्रकारों के अनेक मत हैं। ताल शब्द का निर्माण 'प्रतिष्ठार्थक' 'लय' धातु के पश्चात् अधिकरणार्थक 'भज' प्रत्यय लगाने से होता है।

तालस्तल प्रतिष्ठायामिति धातोऽधन्मिमुत ।

आचार्य शैलालि के विचार से ऋट के पद को 'तल' कहा जाता है, तज्जनित होने के कारण भावार्थ में 'अण्' प्रत्यय लगाकर 'ताल' शब्द का उद्भव होता है। अभिनवगुप्ताचार्य की दृष्टि में 'ताल' की निष्पत्ति आदिदेव महेश्वर के चारनि श्वास से उत्पन्न चार अक्षरों से चचपुट मार्ग तालों की उत्पत्ति हुई है।

देवश्चतुर्भिर्नि.यूवारक्षराणां चतुष्टयम् ।

उदीर्य तस्यातीते तु विश्रान्तो गिरिजायति ।।

उक्त आगमशास्त्रीय दृष्टिकोण के अतिरिक्त नाट्यशाला के सिद्धांतों एवं विषयों में भी ब्रह्मा-शिव परम्परा का समन्वय दृष्टिगत होता है। नन्दिकेश्वर ने भरतार्ण में ताण्डव नृत्य से 'ता' और लास्य (स्त्रीनृत्य) से 'त्व' वर्ग के आधार 'ताल' को उत्पन्न बताया है। जबकि संगीत दर्पण में 'ता' शक्ति एवं 'ल' शक्ति का प्रतीक बतायी गयी है। शिवशक्तिसमायोगान्ताल नामाभिधीयते। छन्दों के ह्रस्व दीर्घ अक्षरों के उच्चारण भेद से ताल के अग-लघु और गुरु की अवधारणा निर्मित हुई। छंदों को वेद का पञ्च (चरण-पाद) कहा गया है। छन्द पादों वेदस्य छन्द गतिप्रदायक है, उसी प्रकार 'ताल' संगीत को गतिशीलता प्रदान करते हैं। मात्राओं सख्या भेद से छंदों के विविध रूप बनते हैं।

आदिकाव्य 'रामायण' में प्रयुक्त 'अनुष्टुप' छंद के प्रत्येक चरण में आठ अक्षर होते हैं। तालों में प्रथम चतुस्त्र ताल 'चच्चपुट' आठ मात्रा का ताल है। रामायण

गेय रचना है, उसी तरह दूसरा त्रयस्त्र ताल 'चांचपुट' का सम्बन्ध छे अक्षरी पाद वाला गायत्री छे स है जो कि 24 अक्षरीय मन्त्र है और चाचपुट 6 मात्रा का ताल है।

मनोवैज्ञानिक दृष्टि से ऐसा प्रतीत होता है कि तालोत्पत्ति का आभास लयबद्ध, श्वास, प्रश्वास, एक पग के पश्चात चलते समय दूसरे पग के रखने में स्वाभाविक लय, निर्वाह दिन एव रात्रि, ऋतु परिवर्तन इत्यादि से हुआ होगा। पक्षियों के कलरव में लयात्मकता इत्यादि प्राकृतिक उपादान 'ताल' की संरचना में सहायक रहे होंगे।

ताल भेद :-

मार्गताल में प्रमुख चतस्त्र, चच्चपुट, और त्रयस्त्र 'चायपुट' है। जिनसे तीन और ताल प्रचपाणि या षट्पितापुत्रक, सम्पक्वेष्टाक और 'उद्धह' की उत्पत्ति हुई है। इन्हीं तालों से अनेक तालों का विकास हुआ यथा - द्विकल, चतुष्कल, अष्टकल, षोडसकल, षण्णवतिकल इत्यादि। आर्षभी, गांधार प्रचमी, आध्री में उपलब्ध स्वरताल बद्ध प्रस्तरो में { गीतो में } चच्चपुट के चतुष्कस रूप का प्रयोग है। प्रचपाणि के चतुष्कल रूप का प्रयोग षड्जी, धैवती, नैषादी, षड्जोदीच्यवा, षड्जनमध्यमा, रक्तगांधारी, कैशिकी जातियो में प्राप्त होता है।

मत्तगाचार्य में ग्रामरागों में चच्चपुटादि तालों के प्रयोग, चित्र, वार्तिक दक्षिणमार्ग में करने का उल्लेख किया है। पूर्वराग में प्रयुक्त वहिगीतो में षट्पितापुत्रक 'ताल' का प्रयोगाधिक्य है। बृहद्देशी के उल्लेखानुसार जाति से लेकर अंतर भाषा तक रागों में प्रयुक्त चच्चयुपादि ताल मार्गताल और प्रबन्धों में प्रयुक्त अन्य ताल 'देशीताल' के अन्तर्गत आते हैं। जो देशी रागों में प्रयुक्त है। 'संगीतरत्नाकर' में भी देशी तालों

के अन्तर्गत हपलीला, गजलीला आदिताल, सपाताल, करण पतिताल, द्रुतमठ, महतालादि का वर्णन प्राप्त होता है।

मार्गतालो के प्रकारों से ही देशी तालों की उत्पत्ति हुई है, किन्तु संख्या का निर्धारण कठिन है, जैसा कि आचार्य अभिनवगुप्त ने लिखा है -

असंख्यानिसहस्राणि कोटीनामायुतानिच।

तालछयप्रभेदेन पुरा प्रोक्तानि शंभुना।

मार्ग में कालाग लघु, गुरु, प्लुत, हो रहे परन्तु देशी में इनके साथ ही द्रुत, अनुद्रुत भी समाविष्ट हो गये। विराम का भी स्थान महत्वपूर्ण हो गया। वस्तुतः देशी ताल में प्रस्तार के माध्यम से तालों के असंख्य रूप बनते गये किन्तु उन सबके गणितीय रूप अधिक होने से उनमें से कुछ का प्रयोग ही संभव हो सका।

मध्यकाल तक रागों की भाँति तालों में अनेक परिवर्तन होते गये। लोकतालों को शास्त्रीय सिद्धांत के अन्तर्गत शास्त्रीयताल के रूप प्रदान किये गये। उत्तर भारतीय संगीत में इसके अनेक उदाहरण प्राप्य हैं। प्राचीन मार्ग-देशी तालों का आधार लेकर बनने वाले ताल त्रिताल, चौताल, एकताल, शूल, झपताल, धमार, तीव्रा आदि हैं। इसी प्रकार लोकतालों के प्रभावों से बनने वाले ताल- दीपचंदी, दादरा, कहरवा, धमाली जैसे ताल हैं। झूमरा जैसे ताल लोकव शास्त्र दोनों ही परंपराओं का संवहन करते हैं। तिलवाड़ा त्रिताल का ही बदला हुआ रूप है। जब- दीपचंदी पर आधारित ताल हैं। ब्रह्म, रूद्र, लक्ष्मी, मत्तादि ताल अधिक प्रचारित न हो सके क्योंकि इनमें शास्त्रीय क्लिष्टता अधिक थी। मध्यकालीन ताल के दशप्राण प्राचीन मार्गतालीय सिद्धांतों पर ही आधारित रहे। राग के दशलक्षणों के आधार पर ही ताल के भी दस प्राण माने गये हैं।

तालों के सम्बन्ध में यह कहना अप्रासंगिक नहीं होगा कि तालशास्त्र का विकास वैचन्य, विविधता लिए हुए जिस तरह भारतीय संगीत में हुआ है वैसा विश्व के शायद ही किसी देश में दृष्टिगत हो।¹

अत्यधिक चमत्कार प्रदर्शन, नवीनता उत्पन्न करने की लालक एवं क्लिष्टता वश अनेक ताल स्वाभावित प्रवाहमयता के अभाव में कालप्रवाह में पीछे छूटते गये।

तालों का महत्व :-

तालों का शास्त्रीय संगीत में महत्व निरापद है, याज्ञवल्क्य स्मृति में 'ताल' को मोक्ष का मार्ग कहा गया है - तलज्ज्ञश्च प्रयासेन मोक्षमार्गं प्रयच्छति, अर्थात् ताल का ज्ञाता अनायास ही मोक्ष पद का अधिकारी हो जाता है। ताल की महत्ता के सदर्थ में नाट्यशास्त्रकार ने तो यहां तक कहा है कि ताल व ज्ञान के बिना गायक या वादक होना ही असंभव है, 'यस्तु तालं न जानाति, न स गाता न वादकः'।² तात्व ही स्वर और पद को संप्रतिष्ठित करता है। वस्तुतः स्वर पद की तुलना में ताल कहीं अधिक महत्वशील है। स्वर और पद के साथ ताल के समावेशन का कारण ही यही है कि स्वर और पद के लय प्रतिष्ठा प्रदान नहीं कर सकता, यह तो 'ताल' का ही कार्य है। ताल की महत्ता इस बात में भी है कि वह स्वरों एवं पद में समानता लाता है, जैसा कि आचार्य दन्तिल ने लिखा है - तालात् साम्यं भवेत् सम्यादिन्ह सिद्धि³ तालों से रज्जकता भी आती है। 'मानसोल्लास' नामक ग्रंथ में विवेचित है कि ताल के बिना गीत, वाद्य, नृत्य तीनों की कल्पना करना असंभव है, अतः तीनों का ही कारण ताल है। पार्श्वदेव ने 'ताले सर्व प्रतिष्ठितम्' कहा है। इस प्रकार ताल की महत्ता व उपयोगिता स्पष्ट हो जाती है।

1 भार० तालों का शास्त्रीय विवेचन - डॉ० ए०के० सेन।

2 नाट्यशास्त्र - 31/485

3 दन्तिलः श्लोक - 110

संगीत पारिजातकार का कथन है कि गीत वाद्य नृत्य के द्वारा श्रोताओं का रजन, उपत्पादि तीनों लोको की उत्पत्ति, कीटकादि, पशुओं की गति तथा इनके कर्मादि लोक, आदित्यादि नक्षत्रों की गति तथा ब्रह्मकल्प (आयु) सब तान के वशीभूत है। प० अहोबल ने ताल के काल परिमापक मानते हुए इस सदर्थ में उसे व्यापक रूप से प्रस्तुत किया है। वास्तव में संगीत के लिए जिस प्रकार स्वर आवश्यक है, उसी प्रकार ताल भी।

संगीत में लय स्थिति - विवेचन :-

भारतीय मनीषा लय को सम्पूर्ण ब्रह्माण्ड का आधार बताती है, और इसी प्रकार संगीत का आधार भी नाद व लय ही है। संगीत अथवा गायन चतुस्तम्भों में लयदारी का भी वर्णन किया गया है। वस्तुतः ताल व लय का ज्ञान संगीत सीखने वाले को गुरु से प्राप्त होता है और बिना लय के संगीत नहीं हो सकता है। भारत में लय की स्थिरता रखने के लिए ताल का चलन किया गया और गीत भिन्न-भिन्न तालों में गाये जाते हैं। जितनी भी अधिक लयदारी गायन में होगी उतनी सफलतापूर्वक कोई भी गायक श्रोतासमाज को मुग्ध कर सकेगा।

आदिदेव शिव द्वारा सम्पादित ताण्डव नृत्य जीवन में लयात्मकता का द्योतक करता है जिसमें आदि शक्ति द्वारा सृष्टि का उद्भव (सर्जन) विस्तार और अन्त में सम्पूर्ण सृष्टि का उसी शक्ति में विलय दर्शाया जाता है। इससे यह स्पष्ट होता है कि सम्पूर्ण सृजनात्मक, विकासात्मक प्रक्रिया में लय का स्थान सर्वप्रमुख है। सब कुछ एक लयवत क्रमिक रूपेण ही संघटित हो रहा है।

लय के आधारभूत तत्व हैं मात्रा तथा मात्रा की गति। संगीतज्ञ गायन की प्राण प्रतिष्ठा लय के माध्यम से कर सकता है। इस सदर्थ में हम मानक हिन्दी

काश का उल्लेख कर सकते हैं, जिसमें उल्लिखित है - 'लय' कविता और संगीत में गति या प्रवाह और गति या विराम पर आधारित वह तत्व है जो नियमित रूपेण होने वाले उतार - चढ़ाव तथा आपेक्षिक पुनरावृत्तियों से उद्भूत होता है। यह कविता, गायन एवं नृत्य में एक विशिष्ट तरह की कोमलता, माधुर्य और लावण्य का अविभाज्य करता है। सूक्ष्म में लय - गति सामंजस्य है। तत्त्वतः इसका मुख्य सम्बन्ध कविताओं, गीतों, मन्त्रों इत्यादि के सस्वर उच्चारण में लगे समय या काल से होता है। मात्राएँ ही लय तत्व का प्रमुख आधार होती हैं। एक मात्रा से दूसरी मात्रा के बजने में जितनी अवधि लगती है, वही मात्राओं की गति है।

लय के भेद :-

भारतीय संगीत शास्त्र में लय के स्थूलतः तीन भेद किये जाते हैं - विलम्बित लय, मध्य लय तथा द्रुत लय। इनमें मध्य लय में एक मिनट की समयावधि में 60-80 मात्राओं का समावेश होता है। यही मात्राएँ लय एवं ताल की भी आधार होती हैं। चार ताल में 12 मात्राएँ, धमार ताल में 14 मात्राएँ, झप व शूल में 10 एकताल में 12, कहरवा में 8 तथा तीनताल में 16 मात्राएँ समाविष्ट होती हैं। पाश्चात्य देशीय संगीत में गायन का आधार दो या चार की पुरावृत्ति पर मान्य है।

40 मात्रा ... 60 मात्रा ... 80 मात्रा . 120 मात्रा . 140 मात्रा
विलम्बित लय - मध्यलय - द्रुत तथा अतिद्रुत लय - प्रायः अधिकांश गायक अपना गायन मध्य लय में प्रस्तुत करते हैं, जिसका प्रसार 60 से 80 मात्राओं के मध्य है। वस्तुतः अनुभव के द्वारा ही किरा अस्थायी को किन मात्राओं में 60, 70, 75, 80 में से उठायेगे, सम्भव होता है।

जैसे रागों के भिन्न-भिन्न स्वभाव उनमें प्रयुक्त विभिन्न अतरालों के स्वरो व स्वरावलियों के प्रायोगिक रूपों पर आधारित होते हैं वैसे ही तालों की स्वभावगत विभिन्नता प्रयुक्त मात्रा सख्या, तालखंडों, लयभिन्नता व बोलों की भिन्नता पर आधारित होती है। चौताल विलम्बित लय प्राधान्य है, झपताल 2,3,2,3 मात्राओं के विभाजन से बने खंडों व अपने स्वभावगत मादकता के कारण - मध्य - विलम्बित लय प्रधान कलात्मक ताल है। कहरवा व दादरा स्वभाव से मध्य व द्रुत लय के ताल हैं। एकताल विलम्बित लय में शालीन रूप धारण कर लेता है परन्तु मध्यद्रुत लय में कलात्मक व शृंगारिक बन जाता है।

लय एवं रस में सम्बन्ध :-

विलम्बित लय का प्रयोग शान्त, करुण, रसानुकूल, मध्यलय का प्रयोग शृंगार, हास्य के अनुकूल और द्रुतलय उत्साहवर्द्धक एवं चमत्कारिक प्रदर्शन के अनुरूप होने से वीर अद्भुत रसानुकूल है। नाट्यशास्त्रकार भरत के शब्दों में -

यतयः पाण्येषचैव लयश्चैव प्रयोक्तृभिः ।

थाक्रम हि कर्तव्यं गीतयुक्ति मवेक्ष्य च ।¹

सगीतरत्नाकर में 'रसानुकूलन' वाद्यों के वादन में लय प्रयोग का विधान किया गया है। वंश, वीणा और शारीर (कठध्वनि) से उत्पन्न सामूलिक ध्वनि विशेषरंजक होती है। मार्गप्रवास, स्त्री, निर्जित पुरुष व दुःखियों के प्रसंग में मंद्र स्वर एवं मध्यलय से युक्त वेणुवादन, शृंगार में मध्यलय युक्त मधुर ललित ध्वनि से एवं द्रुत लयाश्रित, कम्पित स्फुरित ध्वनि युक्त वंशवादन क्रोध अभिमान की स्थिति में करना चाहिए। किन्तु इस सम्बन्ध में कह सकते हैं कि आवश्यक नहीं कि उक्त आचार्यों के ही मत का आज के परिवर्तित माहौल में पूरी तरह माना जाय। परिवर्तन सापेक्षता अनिवार्य है।

वस्तुतः लय का हमारी इन्द्रियो पर अविलम्ब प्रभाव पड़े बिना नहीं रहता जबकि राग को अपना असर पैदा करने के लिये कुछ समय चाहिए। शास्त्रीय संगीत ध्रुपद व होरी एवं खयाल गायन में लयदारी द्वारा ही चमत्कार प्रदर्शित किया जाता है। लय में गायन अथवा लयदारी की उपयोगिता इस प्रकार स्पष्टतः महत्वपूर्ण है।

संगीत की महत्ता :-

विधाता की सर्जन, अर्जन एवं सहार के पीछे सदैव एक तारतम्य लयात्मकता अथवा गतिशीलता विद्यमान रही है, यही बात संगीत के सम्बन्ध में भी लागू होती है। सम्पूर्ण प्रकृति ही एक नियमनिष्ठ एवं अनुशासित ढंग से संचालित होती है। तात्पर्य यह है कि सूर्य, चन्द्र, पृथ्वी और नक्षत्रादि सभी एक विशेष नियमित गति के अनुसार चलते हैं, यदि ऐसा न होता तो सब कुछ अस्तव्यस्त ही हो जाता। इस प्रकार हम देखते हैं कि ये प्रतिबन्ध एवं नियमशीलता ही विकास एवं उत्थान के प्रेरक हैं, अतः यह कहना असंगत न होगा संगीत विशेषकर शास्त्रीय संगीत भी एक निश्चित नियम, सिद्धांत एवं समयानुसार मानव जीवन को विकास के प्रति संप्रेरित करते हुए वास्तविक आनंद की अनुभूति कराती है। अतः शास्त्रीय संगीत को महत्ता अक्षुण्य है, चिरस्थायी है।

जीवन और संगीत :-

आचार्य भर्तृहरि के शब्दों में -

साहित्य संगीत कला विहीन, साक्षात् पशु पुच्छ विषाण हीन ॥

स्पष्ट है मानव जीवन में संगीत का स्थान नितान्त महत्वपूर्ण है। संगीत जन्म से लेकर मृत्यु पर्यन्त बरकरार रहता है। मानव के इतिहास में भाषा के उद्भव के पूर्व ही पारस्परिक आदान प्रदान संगीत द्वारा ही संभव था। भारतीय संस्कृति में विवेचित सोडष संस्कारों में सर्वत्र संगीत के स्वर अनुगुजित होते हैं। यहां के प्रत्येक उत्सव व त्योहार में सर्वत्र संगीतमयता दृष्टिगत होती है। मानव जब निरंतर कार्य करते करते थकांत हो जाता है तो उसे मनोरंजन की आवश्यकता अनुभव होती है, अतः

फठोर परिश्रम के बाद जब संगीत की मधुर ध्वनि, बांसुरी की ताब आदि उसके कानों में शूजती है तो उसका सारी श्रम जनित थकान दूर हो जाती है। जब वह एक विशिष्ट नियमोपनियमो से युक्त विभिन्न प्रकार की राग-रागिनियों को सुनता है तो भाव विभोर हो उठता है।

आनंद का स्रोत संगीत :-

वास्तव में संगीत विनोद की वस्तु न होकर, एक चिरस्थायी आनंद का स्रोत होती है, जिससे अपूर्व आत्मसन्तुष्टि सम्प्राप्य होती है। विभिन्न ऋतुओं में तदनुकूल गाये जाने वाले गीतों रागों का अपना विशेष महत्व होता है। बसंत ऋतु में गाये जाने वाले बासंतीगीत, होली के धमार गीत एक अपूर्व उल्लास का सृजन करते हैं। नयी फसल के साथ नयी खुशी का आगमन होता है। इसी प्रकार वर्षा ऋतु में तदनुकूल रागों के गायन से मन भावना सावन, धरती की हरियाली, बादलों की गडगडाहट से छन कर आती है, जन-जन के मन में एक अमिट खुशहाली भर देती है।

संगीत भक्ति का भी एक अभिन्न अंग रहा है। जितने भी श्रेष्ठ भक्त व सत हुए हैं प्रायः सभी संगीत शास्त्र के अच्छे ज्ञाता व साधक थे, चाहे वह सूर हो, तुलसी हो, मीरा या चैतन्य हो। उनके प्रत्येक पद में ऐसे भाव समाहित हैं कि जिनमें मानवहृदय आनंद मग्न हो ही जाता है।

स्थायी प्रभाव का सर्जक :-

यूँ तो कोई भी संगीत जो कर्णप्रिय हो, हमारा मनोरंजन करती है। सुख प्रदान करती है किन्तु वहीं जब विशेष नियमों, सिद्धांतों से आबद्ध होकर प्रस्तुत की जाती है। तो वह शास्त्रीय संगीत का रूप धारण कर लेती है और उससे होने वाला प्रभाव मानव मष्तिष्क पर स्थायी रूपेण अंकित होने लगता है।

सामान्य गीत संगीत सुनने में तो अच्छे लगते हैं किन्तु उनका प्रभाव तात्कालिक होता है, और प्रायः यही देखा जाता है कि कुछ समय के उपरान्त वे लुप्त होने लगते हैं। जबकि शास्त्रीय संगीत इस दृष्टि से भी महत्वपूर्ण है कि यथासमय सही ढंग से प्रस्तुत किये जाने पर इसका प्रभाव दर्शक दीर्घा अथवा श्रोता समाज पर धीरे-धीरे सदा-सर्वदा के लिए स्थायी हो जाता है। इस प्रकार एक विशिष्ट आनंद, आत्मसंतोष की सृष्टि करने लगता है। विभिन्न प्रकार की रसात्मक अनुभूति कराने में शास्त्रीय संगीत ही सक्षम है, बशर्ते कि उसमें पात्रता हो। इस प्रकार स्पष्ट है कि शास्त्रीय मन पटल पा जो स्थायी प्रभाव अंकित कर देती है वह परम आह्लादमय होता है। परमानंद की संप्राप्ति में सहायक होता है। देवत्व की भावना प्रस्फुटित होती है।¹ पुराणों में गीतज्ञ के सम्बन्ध में कहा गया है कि गीतज्ञ यदि किसी कारणवश परमपद की प्राप्ति न कर पाये तो ऐसी स्थिति में वह देवता का अनुचर होता है -

गीतज्ञो यदि गीतेन नाप्नोति परमपदम् ।

देवस्यानुचरो भूत्वा तेनैव सहमोदते।²

तात्पर्य यह कि गायक, गीतकार, इत्यादि को देवतुल्य आनंद की प्राप्ति होती है। एक नवीन चेतना की संचार करती है शास्त्रीय संगीत, अन्तः की खेदना को साकार करती है। सामान्य संगीत की अपेक्षा चिरन्तर प्रभाव छोड़ जाती है। निःसंदेह दिव्य शक्ति का भजन कराने में शास्त्रीय संगीत ही सर्वथा सक्षम है। उपयोगी है। शास्त्र सम्मत नियमोपनियमों, राग, ताल, लय छन्द इत्यादि से समन्वित शास्त्रीय संगीत जन-मानस के सुखानुभूति के लिए अतीव आवश्यक महत्वपूर्ण है। डॉ० राजेन्द्र प्रसाद

1. नाट्यशास्त्र - अ० 6

2. वि० धर्मो पुराण खंड 3 अ 2

न लिखा है कि हमारे साधु सतों की संगीत साधना का ही यह प्रभाव था कि कबीर, सूर, तुलसी, मीरा, तुकाराम, नरसी मेहता ऐसी कृतियाँ कर गये जो हमारे और ससार के साहित्य में सदा ही अपना विशिष्ट स्थान रखेंगी। वास्तव में संगीत अथवा शास्त्रीय संगीत ऐसा चिरस्थायी आनंद है जिसमें हमें आत्म सुख प्राप्त होता है।

संगीत के विभिन्न तत्वों का महत्व :-

संगीत में स्वर, लय, ताल, रागादि तत्वों की महत्वपूर्ण स्थिति होती है। स्थिर, मधुर, रजक नाद स्वरों का उपयोगिता निरापद है। स्वर का तात्पर्य ही है राग जनक ध्वनि जो मन को प्रसन्न करने वाली होती है। स्वयं स्वेष्टेव जातिराग भाषा भेदेषु राजन्त इति स्वरः¹ अर्थात् जाति राग भाषा-भेद से स्वयं शोभायमान होकर चित्त का रजन करने के कारण स्वरों अवरोह, पकड़, जाति, आलाप, तान, मीड़, गमक, लय, मात्रा, ताल, सम, ताली, खाली इत्यादि तत्वों का क्रमिक प्रयोग होता है, जो उसकी विशेषता का द्योतन करते हैं। आलाप की मन्द गति में गायक कण, मीड़, खटका आदि उपकरणों की सहायता से अपनी हृदयगत भावनाओं को व्यक्त करता है। इसी प्रकार तान के कई प्रकारों में आलंकारिक तानों का बड़ा महत्व है। ये ताने सुनने में अच्छी लगती हैं। सम्पूर्ण जाति के रागों में इनका प्रयोग बहुत अच्छी तरह से होता है। शास्त्रीय संगीत में समय के मापन हेतु मात्राओं का विधान किया गया है। दो तालियों के बीच का समय एक मात्रा कहलाता है। मात्रा की लम्बाई चौड़ाई के आधार पर लय के प्रकार बने हैं। वास्तव में इन मात्राओं का महत्वपूर्ण स्थान संगीत में होता है।

संगीत में लय एवं ताल का महत्त्व :-

वास्तव में स्वर और लय शास्त्रीय संगीत के दो आधार स्तम्भ माने जाते हैं। जिनके आधार पर कलाकार संगीत का सृजन करता है। स्वर का प्रयोग रागों में तथा लय का प्रयोग तालों में विशेष रूपेण किया जाता है। स्वर के अतिरिक्त लय और ताल संगीत के दो अविभाज्य अंग हैं। जहां तक लय की महत्ता व उपयोगिता का प्रश्न है, यदि देखा जाय तो संगीत में ही नहीं अपितु समस्त सृष्टि और मानव जीवन में लय की महत्वपूर्ण भूमिका है, वह सर्वत्र व्याप्त है। लय ही जीवन है और इसका महत्त्व संगीत में भी अनिवार्य रूपेण है।

शास्त्रीय संगीत में तो लय का सम्बन्ध प्राचीनकाल से ही चला आया है। उसमें लय और ताल के प्रदर्शन हेतु अवनद्ध वर्गीय वाद्य प्रयोग में लाये जाते हैं। आदिकाल या वैदिक युग में भी ऐसे वाद्यों की झलक मिलती है। यथा भूदुन्दुभि, वानपत्ति आदि। उपनिषद, महाभारत रामायण, तथा अन्य प्राचीन धार्मिक ग्रन्थों में इस प्रकार के वाद्य यंत्रों का उल्लेख यत्र तत्र मिलता है। संगीत में लय के प्रयोग की परम्परा इस समय तक अविच्छिन्न रूपेण चली आयी है और जब तक सृष्टि मानव और संगीत रहेगा, लय का स्थान संगीत में इसी प्रकार बना रहेगा।

संगीत का आधार अद्यपि स्वर तो है किन्तु किसी राग का विस्तार, आलाप, तान, बोलतान, आदि लय के विविध रूपों पर ही आधारित रहते हैं। वस्तुतः लयात्मक स्वर विस्तारण से ही शास्त्रीय संगीत का वास्तविक आनन्द मिलता है। अतः लय रहित स्वर संगीत-कला की दृष्टि से अधूरी प्रतीत होती है। प्रकृति में लय की समान स्थिति होती है जबकि मानव अपनी आवश्यकतानुसार लय को घटा बढ़ा सकता है। संगीतकार पहले अपनी एक लय स्थापित कर लेता है और फिर अपनी कलात्मक

साधना द्वारा विभिन्न तरह की लयकारियों की सृष्टि करता है। लय के अनेकानेक प्रकार हो सकते हैं किन्तु इसके तीन भाग विलम्बित, मध्य और द्रुत - सर्वज्ञात है। लय वास्तव में संगीत का प्राण है, यह कहना समीचीन न होगा और शास्त्रीय संगीत की दृष्टि से तो इसकी उपयोगिता पर कोई संदेह नहीं किया जा सकता संगीतज्ञ अपने स्वर विस्तार की इमारत इसी लय पर ही खड़ी करते हैं।

शास्त्रीय संगीत में स्वर की भाँति ताल भी रस का परिपाक करने में सहायक होता है। श्रुति माता लाय पिता के अनुसार इस माता व पिता का आश्रम ग्रहण कर संगीतज्ञ संगीत के क्षेत्र में निर्भीक होकर विचरण करता है। वह अपनी अनेक तरह की कल्पनाओं को स्वर समूहों तथा लय व ताल के विभिन्न प्रयोगों द्वारा प्रकट करता है। लय को ताल बद्ध करने से और तालों को विभागों तथा ताली - खाली आदि में वर्गीकृत करने से गायक को आसानी हो जाती है।

शास्त्रीय संगीत के तीनों अंगों गायन, वादन और नृत्य में ताल की महत्ता सर्वश्रेष्ठ स्वीकार की गयी है तदनुसार -

तालस्तलप्रहिष्ठ यमिति धातोर्वत्रि स्मृतः ।

गीतं वाद्यं तथा नृत्यं यत्तत्ताले प्रतिष्ठितम् ।¹

अर्थात् गीत, वाद्य एवं नृत्य की प्रतिष्ठिता ताल से हुई है एवं प्रतिष्ठा वाची धातुरूपा 'तल' से ताल शब्द उद्भूत हुआ है। कतिपय शास्त्रीय संगीतिक ग्रन्थों में शिव और शक्ति के संयोग से ताल के निर्मित होने की बात भी मिलती है। ताल का प्रयोग भारतीय संगीत में प्राचीन काल से होता चला आ रहा है। ताल स्वरों का गतिप्रदाता है तथा संगीत को एक निश्चित नियम में बाँधता है, जिससे शास्त्रीय संगीत की पुष्टि होती है। संगीत के सुचारु संचालनार्थ ताल आवश्यक तत्व है जिससे संगीत

मे अनुशासन आ जाता है और श्रोता समाज मंत्र मुग्ध हो जात है। आज प्रचलित अनेक प्रकार की गायन शैलियों की ही भाँति अनेक प्रकार की तालें भी प्रचलित हैं, यथा खयाल के लिए एकताल, लिबाड़ा आदि ध्रुपद के लिए चारताल, सूलताल आदि तथा गीत भजन के लिए दादरा, कहरवा, इत्यादि ताले हैं। इन सभी का उद्देश्य संगीत में एक समय तथा व्यवस्था का संस्थापन करना ही है, आज हम संगीत के ऐसे कार्यक्रम की कल्पना नहीं कर सकते जिसमें लय और ताल के प्रदर्शन हेतु ताल वाद्य का प्रयोग न होता हो। अतः स्पष्ट है कि शास्त्रीय संगीत में लय और ताल का अत्यन्त महत्वपूर्ण स्थान है।

भारतीय संगीत में ताल का समावेश उसकी अपनी मौलिक विशेषता कही जा सकती है। गायन, वादन तथा नृत्य में भी लय और ताल का महत्व बहुत अधिक है। सितार आदि के तोड़े व झाले और नृत्य के ततकार तथा परन्, बोल, भाव आदि का गहरा सम्बन्ध तबला, पखावज आदि के बोल विस्तारों से है। शास्त्रीय संगीत के साथ ही लोक संगीत भजन, कीर्तन आदि में भी लय व ताल तत्वों का अत्यधिक महत्व परिलक्षित होता है। निष्कर्षता कह सकते हैं कि लय व ताल के अभाव में संगीत निष्क्रिय, नीरस, तथा अचेतन प्रतीत होगी। लय निःसिंह संगीत का साक्ष्य है जिसका लक्ष्य है परम आनंद की अनुभूति कराना। इस दृष्टि से शास्त्रीय संगीत की भी महत्ता द्योतित होती है।

शास्त्रीय संगीत में गायक अपनी कल्पना शक्ति के आधार पर नये-नये स्वर समूहों की रचना करता है और उसे प्रत्येक स्थल पर ताल आदि की ही सीमा में निबद्ध रहना पड़ता है। हालाँकि स्वर सौन्दर्य उच्च स्तरीय लोगों के लिये अधिक

बोधगम्य होता है। लय का प्रभाव क्षणिक हो सकता है किन्तु स्वर का स्थायी होता है, किन्तु शास्त्रीय संगीत के ज्ञान के लिए उसकी यत्किंचित शिक्षा अपरिहार्य है।

भरतनाट्यम या कथक प्रस्तुत करते हुए कलाकारों की कला का वास्तविक आनंद तो तभी मिलता है जब तत्सम्बन्धी कतिपय बारीकियों, शास्त्रीय नियमों की भी जानकारी हो। इस दृष्टि से शास्त्रीय संगीत अपेक्षाकृत जटिल प्रतीत होता है। तथापि जनसामान्य पर कुछ न कुछ प्रभाव अवश्य ही पड़ता है।

संगीत की महत्ता इस बात में भी निहित है कि वह विश्व का एक नैतिक विधान है जो दिव्य सौन्दर्य प्रदान करता है। मानव मस्तिष्क में नवीन रंगों को भरता है। अनेक मनोरम कल्प नामे जगाता है। भावनाओं में रंगीन उडान नयनाभिनाम, सुषमा, एवं निराश के प्रांगण में आनंद का प्रपात प्रवाहित करता है तथा प्रत्येक पदार्थ में जीवन और उत्साह के अभिनव स्फुरणों को मुखरित करता है। महात्मा गांधी ने संगीत के विषय में लिखा है कि सच्चा संगीत वही जो केवल मन और इन्द्रिय को ही तृप्ति न दे बल्कि आत्मा को भी ऊपर उठाये। वह संगीतज्ञ की पवित्रता शान्ति और आनंद का प्रमाण होना चाहिए। वास्तव में शास्त्रीय संगीत का भी मूल भूत लक्ष्य इन्हीं विचारों में निहित है। क्योंकि शास्त्रीय संगीत बहुत ही गम्भीर विषय है जिसमें अवगाहन करने पर अनेकानेक आनंद स्वरूपों का भान होता है।

विभिन्न कालों में संगीत की स्थिति :-

वैदिक काल में वैदिक वांगमय में मानव धर्म के आध्यात्मिक और भौतिक स्वरूप का वर्णन किया गया और मानव जीवन को सर्वोत्कृष्ट बनाने के लिए सत्यं शिवं सुन्दरम् की खोज की गयी। चार वेदों में सामवेद में मात्र संगीत के तत्वों का

ही वर्णन प्राप्य है। इनमें विभिन्न शास्त्रीय सांगीतिक स्वर सदर्भों का उल्लेख मिलता है। इसके अतिरिक्त अन्य प्राचीन ग्रन्थों में भी शास्त्रीय संगीत के विभिन्न तत्त्वों का प्रभूत रूप में उल्लेख प्राप्त हो जाता है जिससे उसकी महत्ता प्रकट होती है।

नारदीय शिक्षा और बृहत्देशी में स्वरों के विकास का क्रम वर्णित है। सामवेद में ग्रामो का उल्लेख किया गया है तथा वाद्य प्रकार भी विवेचित है वाद्यों में दुन्दुभि, वानस्पति तथा वीणा आदि मुख्य हैं।

रामायण में विभिन्न प्रकार के वाद्यों का वर्णन हुआ है तथा इसमें उस काल में शास्त्रीय संगीत के महत्व का पता चलता है। महाभारत में अनेक वाद्य यंत्रों के नाम प्राप्त होते हैं। अनेक गंधर्वों, पक्षों, किन्नरों द्वारा शास्त्रीय संगीत की महत्वपूर्ण स्थिति का हौं सकेत करते हैं। पुराणों में सर्वत्र गायन वादन और नृत्य की चर्चा मिलती है। विष्णुधर्मोत्तर पुराण में संगीत शास्त्रीय सिद्धांतों गीत के तीन भेद संस्कृत प्राकृत, अपभ्रंश, गद्य, पद्य तीन स्थान उत्पत्ति कारक अंगों से युक्त तीन ग्राम इक्कीस मूर्च्छनाये, उनचास ताने, स्वर पद लय का चार प्रकार से प्रयोग, वादी सवादी, अनुवादी, मूर्च्छनाओं के आदि अत, स्वरों के रसानुसार प्रयोग, जाति के दशलक्षण चार प्रमुख अलंकार (प्रसन्नादि, प्रसन्नान्त, प्रसन्नादिअत व प्रसन्नमध्यम) सप्तगीत, दक्षनिर्मित, तीन गीत (ऋक, गाथा, पाणिका) इन विषयों का संक्षेप में उल्लेख किया गया है।¹ पौराणिक साहित्य में गीत वाद्य और नृत्य इन तीनों कलाओं को महत्वपूर्ण मानते हुए पूजा की अनिवार्य पवित्र सामग्री के रूप में प्रतिष्ठित किया गया है।

वस्तुतः साधना शिक्षा और सांस्कृतिक उत्थान की दृष्टि से शास्त्रीय संगीत की उपादेयता निर्विवाद है। गार्धर्व के सिद्धांतानुसार रामायण गान का लक्ष्य क्षणिक

आवेश या उत्तेजना नहीं अपितु आक्षुण्य तुष्टि और पुष्टि प्रदान करना है।

आचार्य भरत के नाट्यशास्त्र के छः अध्यायो में संगीत की विस्तृत चर्चा की गयी है जिससे ज्ञात होता है कि उस समय तक संगीत और नाट्य का सम्बन्ध घनिष्ट हो चुका था। भरत सप्तक में कुल 15 स्वरों के स्थान प्राप्त होते हैं जिनकी सिद्धि नाट्यशास्त्र के द्वारा होती है। ये ही स्वर मध्यकालीन, शुद्ध कोमलादि, तीव्रादि स्वरों के प्रेरक रहे। शास्त्रीय संगीत के ही अन्तर्गत नाद का महत्वपूर्ण स्थान रहा है, जो नद् अव्यक्तानां ध्वनौ के अनुसार अव्यक्त ध्वनि रूप है, जिसे अनाहत नाद कहा गया है। नादानुसंधान में योगिक प्रक्रियाओं के द्वारा स्थूल शब्द से धीरे-धीरे सूक्ष्म की साधना की ओर आगे बढ़ जाता है। नि शब्द होकर केवल प्रणव परमात्मरूप की अनुभूति ही इस नाद साधना की अंतिम स्थिति है। 'अहतनाद' श्रुति के रूप में संगीतोपयोगी हो जाता है। इसी प्रकार गान्धर्व या मार्ग संगीत का प्रमुख लक्ष्य मोक्ष प्राप्ति बताया गया है। इसे अत्यधर्मनिष्ठं देवानां तथा प्रीतिकरं कहा गया है इन शब्दों में गान्धर्व का अलोकिकतत्त्व अदृष्ट फल (मोक्ष) समाहित है।

आचार्य दत्तिल के 'दत्तिलम्' मतंग मुनि के 'वृहददेशी' नारद के नारदीय शिक्षा इत्यादि प्राचीन कालीन ग्रंथों में शास्त्रीय संगीत को सविस्तार विवेचना उस युग में इसका महत्ता का ही परिचय देती है।

मध्यकाल में भी शास्त्रीय संगीत की स्थिति काफी महत्वपूर्ण थी। उस समय संगीत की अच्छी प्रगति हुई। छोटी बड़ी रियासतों द्वारा संगीत को एवं संगीतज्ञों का आश्रय प्रदान किया गया था। लगभग 13वीं शताब्दी तक जब मुस्लिम विजेताओं ने भारत में अपना राज्य स्थापित कर लिया तो उनकी सभ्यता, संस्कृति और संगीत का प्रभाव भी यहाँ पर पड़ने लगा, विशेष रूप से उत्तर भारत में एक नवीन प्रकार की

संगीत पद्धति पनप उठी। इस प्रकार भारत में दो संगीत पद्धतियां हो गयी - एक कर्नाटक संगीत पद्धति और दूसरी हिन्दुस्तानी संगीत पद्धति, संगीत का सर्वाधिक विकास अकबर बादशाह के समय में हुआ। इस युग की कृतियां संगीतमकरन्द (नारद कृति) में राग, रागिनी का निरूपण मिलता है जयदेवकृत गीतगोविंद में प्रबन्धों और गीतों का संग्रह है। शारंगदेव कृत 'संगीत रत्नाकर' में श्रुतियों, संचार ग्राम व तालादि का महत्वपूर्ण विवेचन किया गया है।

उत्तर मध्यकाल में शास्त्रीय संगीत की स्थिति महत्वपूर्ण थी। अधिकतर मुसलमान शासक संगीत प्रेमी थे। उन्होंने दरबार में संगीतज्ञों का आदर किया और कला को भी प्रोत्साहन दिया। यह युग संगीत के विकास का युग माना जाता है, जिसमें नयी-नयी गायिकी, राग-रागिनी वाद्यो एवं तानों का प्रादुर्भाव हुआ। उस समय के अमीर खुसरो एवं कलिलनाथ के नाम उल्लेखनीय हैं, जिन्होंने विभिन्न तालों, खयालों तरानों, की खोज की तथा राग रागिनी वर्गीकरण में महत्वपूर्ण कार्य किया। संगीत का स्वर्ण युग अकबर के शासनकाल को माना जाता है। 'आइनेअकबरी' के अनुसार गायक बैजू, तानतरंग, गोपाल तथा मुख्य संगीत सम्राट तानसेन उस समय के ही थे। तानसेन ने दरबारी कान्हड़ा, मियों की सारंग, मियों की मल्हार आदि रागों की रचना की। 'संगीतपारिजात' अहोबलकृत ग्रन्थ में सर्वप्रथम वीणा के तार पर बारह स्वर की स्थापना का प्रयत्न किया गया। श्रीनिवास ने 'रागतत्त्व निबोध' की रचना की जिसमें वीणा के तार की लम्बाई के आधार पर 12 स्वरों की स्थापना की गयी।

18वीं सदी के उत्तरार्द्ध में संगीत रियासतों में फली फूली। यही आधुनिक काल के रूप जाना जाता है। इस समय विदेशी आंग्लाधिपत्य कायम हो गया था।

वस्तुतः यह काल संगीत विकास की दृष्टि से महत्वपूर्ण नहीं था। 1900 के बाद पुनः शास्त्रीय संगीत की स्थिति सुधरने लगी और इस दृष्टि से पं० विष्णुदिगम्बर पलुस्कर तथा पं० विष्णुनारायण भातखंडे का योगदान महान रहा है। स्वतंत्रता के उपरान्त शास्त्रीय संगीत के क्षेत्र में भारत सरकार द्वारा अनेक प्रयत्न किये गये। विभिन्न क्षेत्रों में शास्त्रीय संगीत के प्रोत्सानाथ आकाशवाणी केन्द्रों की स्थापना की गयी। संगीत प्रतियोगिताएँ आयोजित की जाती रही हैं। वयोवृद्ध एवं प्रसिद्ध संगीतज्ञों को सम्मानित किया जाता रहा है, अनेक महत्वपूर्ण संस्थाओं का शास्त्रीय संगीत के सम्बन्ध में योगदान उल्लेखनीय है, जो इसके महत्व को पूर्णतः प्रसारित व प्रचारित कर रही हैं।

इलाहाबाद की प्रयाग संगीत समिति, लखनऊ की भातखंडे संगीत विद्यालय, ग्वालियर की माधव संगीत विद्यालय, बम्बई की गंधर्व संगीत महाविद्यालय आदि महत्वपूर्ण संस्थाएँ हैं। अनेक पत्र पत्रिकाओं ने भी शास्त्रीय संगीत की महत्ता का प्रसार-प्रचार किया है। शास्त्रीय संगीतज्ञों में पं० ओकारनाथ ठाकुर, बडे़ गुलाम अली खॉं, उस्ताद अमीर खॉं, श्रीमती केसर बाई केरकर, श्रीमती गिरिजा देवी आदि उल्लेखनीय हैं। भारतीय शास्त्रीय संगीत के महत्व को विदेशों में प्रतिष्ठापित करने वाले संगीत पुरोधाओं में सितारवादक सर्व श्री पं० रविशंकर, विलायत खॉं तबला वादक श्री शामता प्रसाद तथा अल्ला रक्खा खॉं आदि का विशिष्ट योगदान रहा है।

इनके अतिरिक्त आज भी अनेक सम्मान्य संगीतज्ञों के नाम शास्त्रीय संगीत के महत्ता के परिचायक हैं जिनमें सर्वश्री भीमसेन जोशी, निखिल बनर्जी, स्व० अहमदजान थिरकवा, अब्दुल हलीम जाफर लालजी श्रीवास्तव, रामनारायण, बिसमिल्ला खॉं, रोशन कुमारी तथा स्व० गोपाल मिश्र इत्यादि अनेक कलाकार उल्लेखनीय हैं।

देश बड़े बड़े नगरों में प्रतिवर्ष एक उत्कृष्ट संगीत सम्मेलन का आयोजन करना आवश्यक सा हो गया है। कलकत्ता, बम्बई आदि महानगरों में अनेक शास्त्रीय संगीत के सम्मेलन आयोजित किये जाते हैं। इसके अतिरिक्त शास्त्रीय संगीत के क्षेत्र में अनेक विद्वान नयी नयी खोजें भी कर रहे हैं, ताकि इसकी महत्ता लोक में बरकरार रहे।

शास्त्रीय संगीत के लोकप्रियता - एक विवेचन :-

आज के वैज्ञानिक एवं औद्योगिक विकास के युग में मानव जीवन निरन्तर व्यस्त होता जा रहा है। ऐसी स्थिति में प्रश्न उठना स्वाभाविक ही है कि शास्त्रीय संगीत को जन सामान्य के बीच किस प्रकार लोकप्रिय बनाया जाय। क्योंकि आज प्रायः देखा जा रहा है कि जनता सरल संगीत या चित्रपट संगीत की ओर कहीं अधिक आकृष्ट हो रही है।

आजकल कुछ लोग ही शास्त्रीय संगीत के कार्यक्रमों को निष्ठा व रुचिपूर्वक सुनते हैं। शास्त्रीय संगीत के प्रति उदासीनता का कारण यदि गौर से देखा जाय तो इसका उत्तरदायित्व कलाकार व श्रोता दोनों पर ही जाता है। संगीत कला मानव जीवन को आदि काल से ही प्रभावित करती रही है और भविष्य में उसकी महत्ता को अस्वीकार नहीं किया जा सकता। वास्तव में कलाकार को इस सदर्भ में पूर्ण मनोयोग से साधना करने की आवश्यकता है, ताकि शास्त्रीय संगीत के वास्तविक स्वरूप का दर्शन हो सके। वर्तमान समय में अधिकांश कलाकारों की साधना में हृदय पक्ष का अभाव स्पष्टतः परिलक्षित होता है। तात्पर्य यह है कि प्रदर्शन एवं चमत्कारिता को अधिक प्रश्रय दिया जाता रहा है। आज के गायकों की लयात्मक साधना का लक्ष्य कुछ दूसरा ही प्रतीत होता है। वे एकबार में सारी लयकारियां प्रदर्शित

कर देना चाहते हैं। अतिविलम्बित और अतिद्वुत लय के प्रयोग बुद्धिकौशल के परिचायक तो हो सकते हैं किन्तु हार्दिक भावनाओं के नहीं। इस सन्दर्भ हम कह सकते हैं कि शास्त्रीय की लोकप्रियता, आकर्षक स्वरूप एवं महत्ता को अक्षुण्ण रखने के लिए संगीतज्ञों को विभिन्न लयों का भावों के अनुकूल ही करना चाहिए। इसके साथ ही शास्त्रीय संगीत की लोकप्रियता हेतु भीलों की भाषा सरल, सरस, स्पष्ट एवं हृदयग्राही होना अनिवार्य है। खयाल शैली में गेय गीतों की भाषा भावमयी, प्रवाहमयी होनी चाहिए। ताकि श्रोतागण उसके प्रति आकर्षित हो तथा नाद सौन्दर्य का साक्षात्कार कर सकें। राग की प्रकृति को समझते हुए तदनुसार ही गीत गाये जाय तो बेहतर होगा। शास्त्रीय संगीत की लोकप्रियता के लिए आवश्यक है कि देश काल और परिस्थिति का भी ध्यान रखा जाय, और गीतों की सृष्टि करने में नवीनता, जन सामान्य की रुचि, बौद्धिक क्षमता को ध्यान में रखते हुए कार्यक्रम को प्रस्तुत करना चाहिए।

शास्त्रीय संगीत के प्रस्तुतीकरण में कंठ संगीत के साथ तबला व तंबूरा के अतिरिक्त कतिपय अन्य वाद्ययंत्रों की भी व्यवस्था अपेक्षित है। शास्त्रीय संगीत के महत्त्व को सामान्य वर्ग तथा पूर्ण रूपेण समझ सकता है जब उसे संगीत की शिक्षा दी जाय। अतः इस ओर भी ध्यान देना होगा। इसके लिए संगीत के कुशल, प्रभावी शिक्षकों का होना भी आवश्यक है। इस प्रकार जनसाधारण को शास्त्रीय संगीत के महत्त्व को प्रतिपादित किया जा सकता है। श्रोताओं की रुचि का सस्कार करक समाज में शास्त्रीय संगीत के प्रति आकर्षण उत्पन्न किया जा सकता है।

शास्त्रीय संगीत सम्मेलनों की महत्ता :-

शास्त्रीय संगीत की महत्ता के परिचायक सम्मेलनों की भी भूमिका महत्वपूर्ण है। वास्तव में संगीत सम्मेलन ही एक ऐसा आयोजन है जो जातीयता, प्रान्तीयता आदि की भावनाओं से परे है। कलाकर की कोई विशिष्ट जाति नहीं होती, वह तो मुख्यत

कलाकार ही जाना जाता है। संगीत सम्मेलन में बंगाल का कलाकार हो या मद्रास का चाहे महाराष्ट्र का हो या उत्तर प्रदेश का उसे उसकी कला का यथोचित सम्मान समान रूपेण ही मिलता है। अतः इस प्रकार के सांगीतिक सम्मेलनों से राष्ट्र की एकता में वृद्धि होती है। इनके माध्यम से जन सामान्य को शास्त्रीय संगीत की वास्तविकता से परिचित कराया जा सकता है ताकि वे उसके महत्व को समझ सकें। वास्तव में जनता के अतिरिक्त कलाकारों को भी अपने संगीत और साधना के परिचय का स्वर्णिम अवसर संगीत सम्मेलनों में ही प्राप्त होता है। किन्तु इस सदर्भ में यह भी उल्लेखनीय है कि शास्त्रीय संगीतज्ञों को अपनी कला प्रदर्शन का मूल ध्येय आर्थिकोपार्जन ही नहीं होना चाहिए। इसके साथ ही संगीत कार्यक्रम के आयोजकों की संगीत के ज्ञान की अपेक्षा रखी जाती है। इसके कार्यक्रमों में राजनीति दलबंदी का समावेश कदापि न होना चाहिए। संगीत सम्मेलन आज जनता के लिये जरूरी सा हो गया है। जिसमें यदि पूर्वाग्रहों से दूर रहा जाय तो गायन, वादन और नृत्य की त्रिवेणी में प्रत्येक जन अवगाहन कर सकेगा।

इस प्रकार हम देखते हैं कि शास्त्रीय संगीत की महत्ता सभ्यता के आदिकाल से ही रही है, जिसका विभिन्न युगों में विकास होता रहा है, और अद्यावधि भी इसकी महत्ता व उपयोगिता तद्गत ही है। शास्त्रीय संगीत ही वास्तविक संगीत है जिससे हार्दिक रसानुभूति होती है। सत्यम्, शिवम्, सुन्दरम् की भावना का साक्षात्कार होता है। वास्तव में यह एक ऐसा आगाध, असीम सागर है जिसमें जितना ही अवगाहन होगा, जितना ही डूबेंगे उतने ही मोती हमें प्राप्त होंगे। अतः शास्त्रीय संगीत की महत्ता निरापद है, सार्वयुगीन है।

शास्त्रीय एवं प्रायोगात्मक संगीत का सम्बन्ध :-

प्रत्येक कला के दो मुख्य पक्ष होते हैं शास्त्रीय पक्ष और दूसरा क्रियात्मक या प्रयोगात्मक पक्ष। वास्तव में जो संगीत स्वर, ताल, राग, लय, इत्यादि के नियमों से बांधकर तथा आकर्षक रीति से गाया अथवा बजाया जाता है, वही शास्त्रीय संगीत कहलाता है। लोक संगीत का तो कोई शास्त्र नहीं होता परन्तु शास्त्रीय संगीत का एक नियमित शास्त्र होता है तथा उसी शास्त्र के अनुसार गायन अथवा वादन होता है। नियमित शास्त्र के अनुसार ही इसे गाने या बजाते हैं। इसलिए इसे शास्त्रीय संगीत कहकर पुकारा जाता है। शास्त्रीय संगीत में राग के नियमों का पालन करना ही पड़ता है न करने से हानि होती है। इसके अतिरिक्त लय ताल की सीमा में रहना पड़ता है।

शास्त्रीय पक्ष के अन्तर्गत उनके नियमों, पारिभाषिक शब्दों आदि का अध्ययन होता है। चूँकि संगीत भी एक कला है अतः इसके भी दो भेद होते हैं। शास्त्रीय एवं प्रायोगात्मक शास्त्र पक्ष को ही सैद्धान्तिक भी कहा जाता है और प्रयोगात्मक को क्रियात्मक या व्यावहारिक पक्ष के नाम से अभिहित करते हैं।

शास्त्रीय- सैद्धान्तिक संगीत :-

इसके अन्तर्गत संगीत का सम्पूर्ण शास्त्र आ जाता है। इसमें संगीत के पारिभाषिक शब्द जैसे - नाद, श्रुति, स्वर, सप्तक, थाट, राग, ग्राम, मूर्च्छना, गमक, तान आलाप इत्यादि आते हैं। इसके साथ ही शुद्ध शास्त्र में संगीत जाति, आरोह, अवरोह, स्वर, लय, मात्र, ताली-खाली, आदि की परिभाषा संगीत का इतिहास आदि भी समाहित होता है।

शास्त्रीय पक्ष में भी क्रियात्मक शास्त्र और शुद्ध शास्त्र दो भेद होते हैं।

क्रियात्मक शास्त्र में क्रियात्मक संगीत का अध्ययन किया जाता है जैसे - रागों का परिचय, गीत की स्वर लिपि, लिखना, तान-आलाप, ताल, टुकड़ा, रेला, मिलते-जुलते रागों की तुलना आदि। इस शास्त्र से क्रियात्मक संगीत में बड़ी सहायता मिलती है। शास्त्रीय संगीत का सैद्धांतिक पक्ष लिखित होता है और अनेक नियमों से बंधा होने के कारण बहुत विस्तृत भी।

व्यावहारिक या प्रयोगात्मक पक्ष :-

जिस प्रकार शास्त्रीय संगीत का सैद्धांतिक पक्ष काफी विकसित है उसी प्रकार उसका व्यावहारिक या प्रयोगात्मक अंग भी काफी प्रबल है। कला का मूल उद्देश्य उसकी अभिव्यक्ति करना होता है, उसे भली भाँति व्यक्त करना होता है और विशेषकर संगीत तो एक ऐसी कला है जिसका प्रत्यक्ष में ही व्यवहार होता है। दूसरे शब्दों में संगीत का प्रयोगात्मक पक्ष वह है जिसे हम कानों द्वारा सुनते हैं अथवा आँखों द्वारा देखते हैं। तात्पर्य यह है कि इसके अन्तर्गत गाना, बजाना और नृत्य करना आता है। गायन और वादन को हम श्रवण करते हैं जबकि नृत्य को देखते हैं। क्रियात्मक रूप में राग, गीत के प्रकार, आलाप-तान, सरगम, झाला, रेला, टुकड़ा, आमद, मीड आदि की साधना आती है। संगीत का यह पक्ष काफी महत्वपूर्ण होता है।

शास्त्रीय संगीत के व्यावहारिक अंग में हम गायन के प्रकार, नृत्य अथवा वादन के प्रकार, गायकी, शैली, घराने, ध्वनि का उतार-चढ़ाव, आलापचारी, ताने इत्यादि को समावेशित करते हैं।

भारतीय रागों तथा गायन अथवा वादन शैलियों का क्षेत्र बहुत बड़ा है। दूसरे शब्दों में कहा जा सकता है कि शास्त्रीय संगीत का व्यावहारिक या प्रयोगात्मक अंग अधिक प्रबल है। प्राचीन समय में संगीतज्ञ उतना पढ़े-लिखे नहीं हुआ करते थे।

अतः संगीत के व्यावहारिक अंग की ओर विशेष ध्यान दिया करते थे।

जहाँ तक संगीत के दोनो पक्षों में सम्बन्ध का प्रश्न है कह सकते हैं कि शास्त्रीय और प्रयोगात्मक दोनों ही एक सिक्के के दो पहलू हैं। तात्पर्य यह है कि प्रयोगात्मक संगीत एवं शास्त्रीय सिद्धांतों में आविधिन्न सम्बन्ध है। किसी भी वस्तु का व्यावहारिक ज्ञान तभी सही ढंग से हो सकता है जब हम उसके सम्बन्ध में उसकी उत्पत्ति प्राचीनता, स्वरूप एवं विकास इत्यादि की भी जानकारी रखे, और तदुपरांत उसे प्रयोग में लाया जाय। इस दृष्टि से संगीत के भी शास्त्रीय पक्ष का उतना ही महत्व है जितना कि उसके प्रयोगात्मक पक्ष का। वस्तुतः प्रयोगात्मक प्रक्रिया सिद्धांतों को कसौटी में कसने का जरिया होती है। उसका अमल किस रूप में भली भाँति किया जाय ताकि वह चित्ताकर्षक और कल्याणकारी हो। अतः संगीत के क्षेत्र में उसके विभिन्न शास्त्रीय सिद्धांतों व नियमोपनियमों को कार्य रूप में परिणत करने हेतु उन्हें प्रयोग में लाया जाता है। इसके दोनो पक्षों को ही जानकारी अत्यावश्यक हो जाती है।

जिस प्रकार एक शास्त्रीय नृत्यांगना की नर्तन कला, उसके हाव भाव, बारीकियों का यदि दर्शक को अच्छी तरह से ज्ञान होता है तो वह उसका यथेष्ट व समुचित मूल्यांकन कर सकता है। अन्यथा एक सामान्य दर्शक भले ही उससे कुछ न कुछ आनंद प्राप्त करता है परन्तु पूर्ण संतुष्टि नहीं प्राप्त हो पाती। अतः स्पष्ट है जब संगीत के महत्वपूर्ण नियमों सिद्धांतों का हमें ज्ञान होगा तो हम उसको प्रयोग में लायेंगे और एक विशिष्ट लाभ व आनंद की प्राप्ति कर सकेंगे। इस प्रकार शास्त्रीय एवं प्रयोगात्मक संगीत के उभयपक्षों में गहरा सम्बन्ध स्पष्ट हो जाता है। ऋतु व मौसम के अनुरूप संगीत का प्रयोग करने का आनंद ही कुछ और होता है। भरे-पूरे बादलो,

वर्षा, बूंदों की झड़ी हो रही हो और सावन के गीत गाये जायें मल्हार राग का प्रयोग किया जाय तो उसका आनंद विशेष ही होगा। इसी प्रकार बसंत में बहार - बसंत गया जाय, होली के अवसर पर होली गीत गाये जाय तो उसकी बात कुछ निराली होगी। यही बात विभिन्न वाद्यों के सम्बन्ध में भी लागू होती है। राग-रागिनियों के बारे में भी लागू होती है।

शास्त्रीय संगीत के प्रमुख तत्त्वों का उभय पक्षीय विवेचन :-

इसी प्रकार विभिन्न प्रकार के स्वर, लय, ताल, तानों का व्यावहारिक प्रयोग किया जाना चाहिए। शास्त्रीय संगीत के अन्तर्गत कतिपय महत्वपूर्ण तत्वों की विवेचना इस संदर्भ में अप्रसंगिक न होगी। सामान्यतः हम जो कुछ भी सुनते हैं उसे ध्वनि या आवाज कहा जाता है। किन्तु संगीत का सम्बन्ध केवल उस ध्वनि से है जो मधुर हो, कर्णप्रिय हो। संगीत शास्त्र में मधुर ध्वनि को ही नाद सज्ञा से अभिहित किया जाता है। ध्वनि की उत्पत्ति के लिये हमें प्रयोगात्मक पक्ष पर ध्यान देना होता है जिसके आधार पर ही हम अनुभव करके कहते हैं कि किसी भी ध्वनि की उत्पत्ति कम्पन से होती है। जब किसी वाद्य को बजाते हैं तो उसमें कम्पन होता है और ध्वनि की उत्पत्ति होती है। उदाहरणार्थ सितार अथवा बेला में तार के कम्पन से, ढोलक, तबला और पखावज में चमड़े के कम्पन से तथा बांसुरी और शहनाई में हवा के कम्पन से ध्वनि उत्पन्न होती है, संगीत शास्त्र में इस प्रक्रिया को ही आंदोलन कहा जाता है।

प्रयोग के आधार पर यह ज्ञात होता है कि तार पहले ऊपर जाकर अपने स्थान पर आता है, इस प्रकार एक आंदोलन पूरा होता है जब तक तार छेड़ने का प्रभाव रहता है, तार आंदोलित रहता है और आवाज होती रहती है। जैसे जैसे

तार पर छेड़ने का प्रभाव कम होता जाता है, आवाज भी कम होती है जाती है। वैज्ञानिकों ने आंदोलन की संख्या को नापने का प्रयास किया है, इस आधार पर उन्होंने यह निष्कर्ष निकाला है कि जैसे जैसे हम स्वर के ऊपर बढ़ते जाते हैं, स्वरों की आंदोलन संख्या में भी प्रति सेकेण्ड वृद्धि होती जाती है और जैसे-जैसे 'सा' से नीचे की ओर चलते हैं, स्वरों का आंदोलन संख्या में न्यूनता होती जाती है।

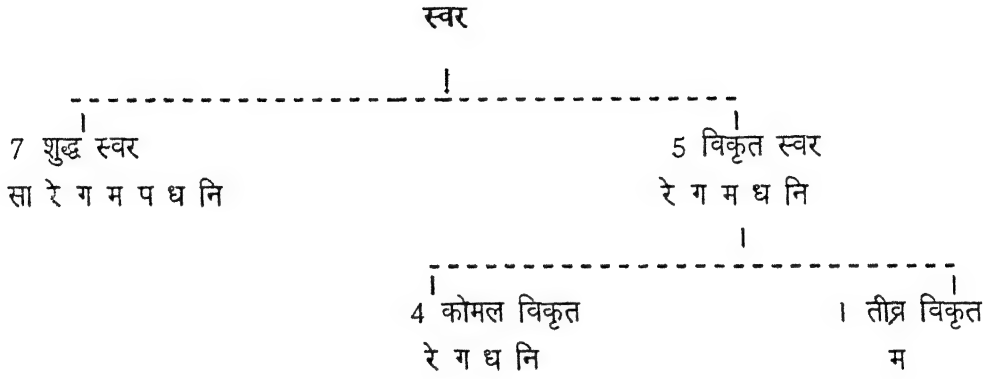
संगीत में नियमित और स्थिर आंदोलन वाली ध्वनि का प्रयोग किया जाता है, जिसे नाद कहा जाता है। इस प्रकार स्पष्ट होता है कि जो शास्त्रीय संगीत के सिद्धांत हैं, वही प्रयोगात्मक संगीत में व्यावहारिक रूप ग्रहण करते हैं, फलतः दोनों में पारस्परिक सम्बन्ध को उजागर भी कर देते हैं। शास्त्रीय संगीत में नाद की तीन विशेषताएं मानी गयी हैं, नाद की लघुता अथवा दीर्घता, ऊंचाई तथा निचाई एवं नाद की जाति अथवा नादवैशिष्ट्य गुण। धीरे से उत्पन्न की गयी ध्वनि ही छोटा नाद तथा जोर से उत्पन्न की गयी ध्वनि बड़ा नाद कहलाती है। छोटे और बड़े नाद में स्वर एक रहता है किन्तु दोनों में अन्तर इतना ही है कि छोटे नाद की ध्वनि थोड़ी दूर तक सुनाई देती है जबकि बड़े नाद की अधिक दूर तक यही बात प्रत्येक वाद्य यंत्रों के लिये लागू होती है। मंद एवं तीव्र वादन के मुताबिक आवाज की दूरी का भी अंतराल निर्धारित होता है। इसके साथ ही नाद की उच्चता तथा निम्नता के सम्बन्ध में गाते बजाते समय यह आभास होता है कि 'सा' से ऊंचा 'रे', 'रे' से ऊंचा 'ग', 'ग' से ऊंचा 'म', 'म' से ऊंचा 'प', 'प' से ऊंचा 'ध' रहता है। इसी तरह ऊपर बढ़ते जाने पर स्वर भी ऊंचा होता जाता है। वस्तुतः नाद की उच्चता व निम्नता उसकी आंदोलन संख्या पर निर्धारित होती है। 'प' की आंदोलन संख्या 'ग' से ज्यादा होगी और 'सा' की 'ग' से कम होगी क्योंकि सा से ऊंचा 'ग' और 'ग' से ऊंचा 'प' होता है।

वैज्ञानिकों के मतानुसार कोई भी नाद अकेला नहीं उत्पन्न होता। सहायक नादों की संख्या तथा उनकी जोरदारी प्रत्येक वाद्य में अलग-अलग होती है। यही कारण है कि बेला का स्वर सितार से, सितार का सारंगी से, सारंगी का तबले से तथा हारमोनियम का स्वर सरोद के स्वर से पृथक् होता है। इस प्रक्रिया को नाद की जाति अथवा गुण कहा जाता है। नाद की जाति के कारण ही हम विभिन्न वाद्यों की ध्वनियों के अन्तर को समझ लेते हैं। संगीत शास्त्रीय विद्वानों की धारणा है कि अधिकतम बाईस नाद (स्वर) संगीत में प्रयुक्त किये जा सकते हैं, जिन्हें 'श्रुति' कहा जाता है। दो नादों के बीच के अन्तराल को स्पष्ट करने वाली ही श्रुति कहलाती है। तेइसवीं श्रुति से द्वितीय सप्तक की शुरुआत हो जाती है। इस प्रकार प्रयोगात्मक संगीत से ही स्पष्ट हुआ है कि प्रत्येक श्रुति नाद है किन्तु प्रत्येक नाद श्रुति नहीं, केवल 22 नाद ही श्रुति कहे जाते हैं।

बाईस श्रुतियों में से चुनी गयी सात श्रुतियाँ जो एक दूसरे से कुछ अन्तर पर हैं तथा जो सुनने में मधुर हैं, स्वर कहलाती हैं। इनके नाम हैं - षड्ज, ऋषभ, गंधार, मध्यम, प्रचम, धैवत, और निषाद। इन्हीं स्वरों के प्रथम अक्षर को प्रयोग में लाते हैं - सार, रे, ग, म, प, ध, नि,

स्वरों के दो उपभेद होते हैं - (1) शुद्ध या प्राकृत (2) चल या विकृत स्वर। निश्चित स्थान पर रहने पर शुद्ध कहे जाते हैं। जबकि अपने नियत स्थान से थोड़ा उतर जाने पर विकृत स्वर कहे जाते हैं। सप्तस्वरों में केवल षड्ज और प्रचम स्वरों को छोड़कर शेष पाँच स्वर विकृत हैं। इनके भी कोमल और तीव्र विकृत उपभेद होते हैं। इस प्रकार एक सप्तक में सात शुद्ध चार कोमल और एक तीव्र

कुल मिलाकर 12 स्वर होते हैं - ॥1॥ सा ॥2॥ कोमल- रे ॥3॥ शुद्ध -रे ॥4॥ कोमल -ग ॥5॥ शुद्ध- ग ॥6॥ शुद्ध - म ॥7॥ तीव्र -म ॥8॥ प ॥9॥ कोमल -ध ॥10॥ शुद्ध- ध ॥11॥ कोमल - नि ॥12॥ शुद्ध -नि ।



शास्त्रकारों द्वारा श्रुति-स्वर विभाजन इस सिद्धान्त के अनुसार किया गया है षडज्, मध्यम और पंचम स्वरों में चार-चार श्रुतियां, निषाद और गांधार में दो-दो श्रुतियां तथा ऋषभ और धैवत में तीन तीन श्रुतियां होती हैं।¹

प्राचीन एवं आधुनिक दोनों ही ग्रन्थकारों ने इस सिद्धान्त को मान्यता दी है। प्रयोगात्मक दृष्टि से इसका विवरण इस प्रकार है - चौथी पर 'सा', सातवीं पर 'रे', नवीं पर 'ग', तेरहवीं पर 'म', सत्राहवीं पर 'प', बीसवीं पर 'ध', तथा बाईसवीं पर 'नि'। आधुनिक दृष्टिकोण के अनुसार पहली पर 'सा', पांचवीं पर 'रे', आठवीं पर 'ग', दसवीं पर 'म', चौदहवीं पर 'प', अठारहवीं पर 'ध' तथा इक्कीसवीं पर 'नि' ।

1. चतुश्चतुश्चतु चैव षडज् माध्यम पंचमा ।

द्वे द्वे निषाद गांधारो त्रिस्त्री ऋषभ धैवर्ता ।।

सप्तस्वरो के समूह 'सप्तक' के मुख्य तीन रूप शास्त्रों में वर्णित है - मन्द्र, मध्य, तार। मन्द्र अर्थात् साधारण आवाज से दुगुनी नीची आवाज - मन्द्र सप्तक की है। मध्य अर्थात् जो आवाज न अधिक नीची होती है और ऊंची। उदाहरणार्थ - अगर मध्य 'प' की आन्दोलन 360 है तो मन्द्र 'प' की 360 की आधी 180 होगी, इसी प्रकार अगर मध्य 'म' की आन्दोलन 320 है तो मन्द्र 'म' की आन्दोलन 320 की आधी 160 होगी। तार अर्थात् मध्य सप्तक से दुगुनी ऊंची आवाज को तार सप्तक की ध्वनि कहते हैं। प्रयोग में लाने पर स्पष्ट होता है कि इसके स्वरों के उच्चारण में हमारे तालु अथवा मस्तक पर प्रभाव पड़ता है।

प्रयोगात्मक संगीत से स्पष्ट होता है कि यदि मध्य सप्तक के 'रे' की आन्दोलन संख्या 270 है तो तार 'रे' की आन्दोलन 270 की दोगुनी 540 होगी।

इस प्रकार शास्त्रीय एवं प्रयोगात्मक दोनों ही दृष्टियों का संगीत विद्या में उपयोग होता है।

सप्तक के 12 स्वरों में से क्रमानुसार 7 मुख्य स्वरों के समुदाय को 'थाट' कहा जाता है जिनसे रागों की उत्पत्ति होती है। थाट को मेल भी कहा जाता है। अभिनव राग मजरी के अनुसार राग उत्पन्न करने की शक्ति को थाट या मेल कहते हैं।¹

थाट व आलाप परिचय :-

थाट में सात स्वर क्रमानुसार होते हैं आरोह - अवरोह का होना अनिवार्य नहीं है। थाट को राग का जनक भी कहते हैं। यह गाया नहीं जाता। हिन्दुस्तानी संगीत पद्धति में 10 थाट माने गये हैं जिनसे विभिन्न रागों का उद्भव हुआ है -

1. मेल स्वर समूह स्याद्वाग व्यंजन शक्तिमान अभि० राग मजरी ।

1. विलावत थाट - सा रे ग म प ध नि (शुद्ध स्वर)
2. कल्याण (यमन) - केवल 'म' तीव्र और अन्य शुद्ध स्वर
3. खमाज - नी कोमल और अन्य शुद्ध स्वर
4. आसावरी - म ध नी कोमल शुद्ध स्वर
5. काफी- ग, नी कोमल शेष वही
6. भैरवी - रे ग ध नी कोमल शेष वही
7. भैरव- रे, ध कोमल शेष वही
8. मारवा - रे, कोमल, मध्यम तीव्र तथा शेष शुद्ध स्वर
9. पूर्वी - रे, ध, कोमल, म तीव्र और शुद्ध स्वर
10. तोड़ी- रे ग ध कोमल, म तीव्र और शेष शुद्ध स्वर

गाने एवं बजाने में होने वाली विभिन्न क्रियाओं को वर्ण कहा जाता है, जिसके स्थायी, आरोह, अवरोही, संचारी भेद होते हैं। इसी प्रकार शास्त्रों में राग के सदर्थ में कहा गया है। कि कम से कम पाँच और अधिक से अधिक सात स्वरों की कर्ण प्रिय सुमधुर रचना 'राग' कहलाती है।¹ प्राचीनकाल में राग के दस लक्षण मान्य थे - ग्रह, अंश, न्यास, उपन्यास, औडत्व, पाण्डव, अल्पत्व, बहुत्व, मन्द्र और तार। आधुनिक समय में राग के नियम व लक्षण है, राग की थाट से उत्पत्ति का होना, कम से कम 5 स्वर, आरोह अवरोह का होना, वादी संवादी स्वरों का राग में होना रजकता, षड्ज स्वर का आधारत्व, रसात्मक अभिव्यक्ति इत्यादि। रागों की प्रमुख तीन जातियाँ हैं -

1. योडमं ध्वनि विशेषस्तु स्वर वर्ण विभूषित ।
रंजको जनचिन्तानां स रागः कवितोवुधै ।। अभिनव राग मंजरी ।

॥१॥ सप्तपूर्ण - सप्त स्वर युक्त यथा राग विलावल ॥२॥ पाडव - 6 स्वर युक्त जैसे राग मारवा ॥३॥ आडव - 5 स्वर युक्त सत्रजाति जैसे राग भूपाली। इनमें भी प्रत्येक की तीन-तीन उपजातियाँ होती हैं।

संगीत शास्त्र में कुछ विशिष्ट नियमों से बंधे हुए स्वर समुदाय अलंकार या पलटा कहे जाते हैं। कतिपय उदाहरण इस प्रकार हैं -

आरोह-	सा, सा, रे रे, ग म, म म, प प, ध ध, नि नि, सा सा,
अवरोह-	सा सा, नि नि, ध ध, प प, म म, ग ग, रे रे, सा सा
आरोह-	सा रे सा, रे ग रे, ग म ग, म प म, प ध प, ध नि ध, नि सा नि
अवरोह-	सां नि सां, नि ध नि, ध प ध, प म प, म ग म, ग रे ग, रे सा रे

इसी प्रकार अनेक अलंकार बनाये जा सकते हैं। इनका रागों की सौन्दर्यवृद्धि में महत्वपूर्ण भूमिका होती है।

किसी राग के स्वरों का उसके वादी, संवादी तथा विशेष स्वरों को दिखलाते हुए विस्तार करना, साथ में उसे वर्ण गमक, अलंकार आदि से आभूषित करना, उस राग का आलाप कहलाता है। राग का स्वरूप स्पष्ट करने हेतु उसके स्वरों को सजा-सजा कर धीमी लय में उसका आलाप करते हैं। आलाप भाव प्रधान होते हैं। आधुनिक समय में गीत के पूर्व आलाप गायन का बहुत महत्व है। इसके चार विभाग हैं, स्थायी अन्तरा, संचारी और आभोग।

यदि आलापों को द्रुतलय में गाया अथवा बजाया जाय तो वे ही तान कहलाती हैं। तानों के लिये अभ्यास की जरूरत ज्यादा पड़ती है। इनमें वर्ज्यावर्ज्य स्वरों का ध्यान रखना पड़ता है। तानों में लय का महत्व अधिक है इसलिए दुगुन, तिगुन,

चौगुन, अठगुन आदि विभिन्न लयों में ताने ली जाती हैं। तानों के त्रिभेदों में शुद्ध या सपाट तान कूट तान, मिश्र तान उल्लेखनीय हैं। राग की पकड़ बारम्बार कहकर राग के स्वरूप को श्रोताओं के समक्ष रखा जाता है यथा- राग खमाज की पकड़- नि, ध म प ध म ग यही पकड़ है। इसी प्रकार स्वर, गमक, खटका, मुकौरी, कपन मीड़, ग्रह, अश, न्यास स्वर, इत्यादि अनेक सांगीतिक पारिभाषिक शब्द हैं, जिनका शास्त्रीय संगीत के अन्तर्गत उल्लेख किया जाता है। रागों के विभिन्न स्वरूप होते हैं यथा - आश्रय राग, पूर्वराग, उत्तरराग, संधि प्रकाश (रात दिन की संधि बेला में गेय) राग इत्यादि।

कुछ तालों का प्रयोगात्मक विवरण :-

भातखंडे पद्धति के अनुसार तालों में प्रयोग होने वाले चिन्ह हैं (x) सम, (C) खाली, S अवग्रह, धागे - अर्थात् एक मात्रा में दो बोल, धागेतिट - एक मात्रा में चार बोल, तालियों के स्थान पर तालों की संख्या। कहरवा में ताल में चार मात्राएं होती हैं, एक विभाग होता है और पहली मात्रा पर सम होता है यथा -

मात्रा	-	1	2	3	4
बोल	-	धागि	नति	नक	धिन
ताल	-	x	-	-	-

कुछ लोगो के अनुसार इस ताल में 8 मात्राएं होती हैं -

मात्रा	-	1, 2	3 4	5 6	7 8
बोल	-	धा गि	न ति	न क	धि न
ताल	-	x	2	0	3

ताल -दादरा में 3-3 मात्राओं पर विभाग होते हैं। कुल दो विभाग होते हैं जिनमे एक ताली और एक खाली होती है पहली मात्रा पर सम तथा चौथी मात्रा पर खाली,

मात्रा - 1, 2, 3, 4, 5, 6

बोल- धा धी ना धा ती ना

ताल- ×

कुछ सगीतज्ञों की दृष्टि में इसके बोल निम्नवत् हैं -

मात्रा- 1, 3, 2, 4, 5, 6

बोल - धी धी ना ती ती ना

ताल - ×

तीन ताल अथवा त्रिताल में 16 मात्राएँ होती हैं। 4-4 मात्राओं के 4 विभाग होते हैं जिनमे 3 ताली और खाली होती है। पहली मात्रा पर सम, नौवीं मात्रा पर खाली तथा पाँचवीं व तेरहवीं मात्राओं पर तालियाँ पड़ती हैं -

मात्रा - 1, 2, 3, 4, 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16

बोल - धा धि धि ध धा धि धि धा धा लि लि ता ता धि धि धा

ताल - 1 2 0 3

अन्य मतानुसार -

मात्रा- 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16

बोल- ना धि धि ना ना धि धि ना ना लि लि ना ना धि धि ना

किसी भी ताल को विभिन्न लयों में कह या लिख सकते हैं। जैसे - झपताल के एक आवर्तन में ही उसके बोल दो बार कहना दुगुन या दून या दून कहलाते हैं -

मात्रा -	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
बोल -	धीना	धीधी	नाती	नाधी	धीना	धीना	धीधी	नाती	नाधी	धीना
ताल -	x		2			0		2		

इसी प्रकार झप ताल के एक भावर्तन में ही उसके बोल तीन या चार बार कहना या लिखना तिगुन या चौगुन की लय कहलाती है।

मात्रा -	1	2	3	4	5
बोल -	धीनाधी	धीनाती	नाधीधी	नाधीना	धाधीना
ताल -	x		2		
	6	7	8	9	10
	तीनाधी	धीनाधी	नाधीधी	नातीना	धीधीना
	0		3		

कतिपय रागों का प्रयोगात्मक विवरण :-

'कल्याण' राग में मध्यम, तीव्र तथा बाकी सब स्वर शुद्ध लगते हैं। इसको मुस्लिम युग में राग ईमन या यमन कहा जाने लगा। कभी-कभी इस राग में शुद्ध माध्यम की प्रयोग किया जाता है तब इस 'यमन-कल्याण' कहा जाता है जैसे - नि रे ग, म ग, रे ग, रे सा। इस राग में करुण रस की प्रधानता है। गान्धार स्वर वादी होने से यह पूर्वागवादी है। पूर्वांग में आरोह करते हुए प्रायः 'सा' को छोड़कर 'निरेग' कहते हैं तथा उत्तरांग के स्वर कहते हुए 'प' स्वर को छोड़कर 'म ध नि सा' कहते हैं।

थाट -	कल्याण	जाति	सम्पूर्ण
वादी -	गाधार	सवादी	निषाद
समय -	रात्रि का प्रथम प्रहर		
आरोह -	सा रे ग म प ध नि सा ।		
अवरोह -	सा नि ध प म ग रे सा ।		
पकड़ -	नि रे ग रे, सा, प म ग, रे, सा		

स्वर विस्तार की दृष्टि से प्रयोगात्मक विवेचन इस प्रकार है -

1. नि रे, सा, नि रे ग, रे सा, नि, ध नि रे ग, ग रे, नि रे, सा ।
2. नि रे ग, रे सा, नि रे, सा, नि ध, नि रे ग, रे नि, रे,
सा, नि, ध, प, म, ध, नि, रे, ग, ग, रे, नि, रे सा।
3. म, रे, सा, ध नि रे ग, रे ग म ग, प, म, ग, रे ग रे, नि रे, सा
4. नि, रे ग म प, म ध प, म ग, म ध, नि ध प, म ध, सां,
नि ध प, म ग, रे ग, रे नि ने सा।
5. ग, म ध नि सां, नि रे सा, नि रे ग, रे, सा, नि ध, नि ध
प, म ग, रे ग, रे सा, नि रे सा ।

राग - विलावल¹

थाट -	विलावल	जाति	सम्पूर्ण
वादी -	धैवत	सवादी	गाधार
समय -	दिन का प्रथम पहर		
आरोह -	सा रे ग म प ध नि सा ।		
अवरोह -	सा नि ध प म ग रे सा ।		
पकड़ -	ग म रे, ग प, ध, नि सा ।		

1. विलावल लक्षण - मृदु मध्यम तीवर सबही सुर सोहत जेहि माहि।
ध ग वादी सवादि है कहत विलावल ताहि।।

बिलावल राग में सब स्वर शुद्ध लगते हैं। इस राग में गान्धार तथा निषाद स्वरों का प्रयोग वक्र होता है। जैसे -

' ग म रे ग प' या ' ग म रे सा' तथा नि ध मा'

जब इस राग के अवरोह में कोमल निषाद का प्रयोग धैवत स्वर के सहारे होता है जैसे - सा, नि ध नि ध प अथवा 'सां नि धं प ध नि ध प, तब यह राग अल्हैया बिलावल कहलाता है जो अपेक्षाकृत अधिक प्रचलित है। इसका आरोह-अवरोह है - सा, रे, गरे, गप, ध, नि, ध नि सां, सा निध,प, ध नि, म ग, म रे सा, पकड-ध नि ध प, ध ग, म रे सा ।

स्वर विस्तार -

- 1 सा रे, सा ग रे, सा, नि ध, प ध सा, ग रे ग, प, म ग म, रे सा ।
2. सा ग रे ग र म ग, म रे, ग प, ध प म ग, म रे, ग, म प, म ग, म रे सा ।
- 3 सा रे ग म रे, सा ग रे, ग प ध प, म ग, रे ग प, ध नि, सां, सा ध प, म ग, म, रे, सा ।
4. (कोमल निषाद के साथ) ग प ध नि, सा, सा, नि ध, नि ध प, ध ग, रे ग प, ध नि, ध प, म ग रे, ग प, ध नि, सा, रे, सा, ध नि ध प, म ग, म रे सा ।
- 5 प, प, ध नि सा, रे सा, ग म रे, सा, ध नि, ध प, ध ग प, ग ग, मरे, ग प ध नि, रे सा, ध प, ध नि, ध प म ग, म रे, सा ।

राग काफी - था - बिलावल जाति सम्पूर्ण

स्वर - ग और नि कोमल बाकी स्वर शुद्ध

वादी सवादी - प स, विस्तार सप्तक - मध्य व तार

राग की प्रकृति - चंचल, गाने का समय - रात्रि का

द्वितीय प्रहर - आरोह सा रे ग म प ध नि सां, अवरोह - सा नि ध प म ग रे सां,

पकड़ - सासा, रेरे, गग मम प,

कभी कभी इस राग में जब शुद्ध ग और नि का प्रयोग करते हैं तब इसे मिश्रकाफी कहते हैं।

आसावरी राग -

थाट - आसावरी। जाति - ओडव संपूर्ण आरोह में ग, नि वर्जित। ग, ध नि स्वर कोमल, वादी संवादी स्वर ध ग, विस्तार सप्तक - मध्य व तार, राग की प्रकृति शान्त, गायन- समय - द्वितीय पहर (दिन का) आरोहखरोह - सा रे ग म प ध सा, सा नि ध प म ग रे सा। पकड़ - म प, ध म प, ग रे सा, इस राग में म प ध म प, ग रे सा, वह स्वर समूह बार-बार लिया जाता है। प ग की संगति होती है।

राग पूर्वी -

थाट पूर्वी - जाति - संपूर्ण, स्वर - रे ध कोमल, दो मध्यम वादी, संवादी स्वर ग नि, विस्तार सप्तक - मध्य व तार, राग प्रकृति - गम्भीर, समय- शाम का संधि प्रकाश। आरोहखरोह - सा रे ग म प ध नि, सा सां नि ध प म ग रे सा पकड़- नि सा रे गा म, ग म, ग, रे ग, रे. इस राग में दोनों मध्यम लगते हैं जैसे- प म ग म ग अथवा प म ग म ग रे म ग । इसके विशेष स्वर सा, ग, प और नि है।

राग वागेश्वरी -

थाट - काफी, जाति - पाडव सम्पूर्ण स्वर - ग नि, कोमल शेष स्वर शुद्ध, वादी संवादी स्वर म सा, विस्तार सप्तक - मन्द्र व मध्य, राग की प्रकृति - गम्भीर, समय- रात्रि का दूसरा प्रहर (मध्यरात्रि) आरोहखरोह - सा नि ध नि सां म ग म ध नि सा। सा नि ध म, ग, म, ग रे सा। पकड़- सा नि ध सा, म ध नि ध, म ग रे सा। इसकी

तबले का शास्त्रीय एवं प्रयोगात्मक परिचय :-

तबले के दस वर्ण या बोल होते हैं जो धा, धिन, ते रे, तिन, ना, क, धी ता, कि, कत्त कहे जाते हैं।¹

1. दाहिने तबले पर निकलने वाले दाहिने हाथ के बोल हैं -ता, ते, टे, तेरे, ना, किट, ति, दि, तुन
2. बायें (डिग्गा) पर निकलने वाले बायें हाथ के बोल हैं - धे, धन, क, कत्त किन ।
3. दोनों तबलो पर एक साथ निकलने वाले दोनों हाथों के मिश्रित बोल - धा, धिन्ना, कधान, गिन, त्रिक, किट तक, किड़ नग, गिद, किड़ान इत्यादि।

उक्त बोलों को भली भाँति सुयोग्य उस्ताद से सीखना चाहिए, तभी वास्तविक प्रयोग सफल होगा। तबला वादन हेतु उपयुक्त आसन भी अपेक्षित है वीरासन इस सदर्थ में अधिक उपयुक्त होता है। तबले पर हाथ रखने की भी शैली का ध्यान रखना आवश्यक है।

निष्कर्ष :-

इस प्रकार उपर्युक्त सिंहावलोकन से स्पष्ट होता है कि शास्त्रीय सम्बन्ध होता है। शास्त्रानुकूल नियमों सिद्धांतों के अनुसार ही गायन वादन एवं नृत्य का समायोजन अधिक प्रभावी सिद्ध होता है। विभिन्न रागों, तालों, सुरसंगति, वाद्ययंत्रों के अभ्यास से ही शास्त्रीय संगीत में निखार आता है। यदि सैद्धांतिक एवं प्रयोगात्मक अथवा क्रियात्मक दोनों ही पक्षों पर ध्यान दिया जाय तो निसंदेह शास्त्रीय संगीत के प्रति जनसामान्य की अभिरुचि जाग्रत और विकसित होगी। इस कार्य के लिये काफी परिश्रम व सच्ची निष्ठा की आवश्यकता है।

-
1. ध धिन तेरे तिन ना क धी, ता किन, कत्त, विचारि
तबले के दस बोल ये, इनको लेव सुधारि

संगीत एवं शास्त्रीय संगीत में भेद :-

संगीत एक ऐसी ललित कला है जिसमें स्वर और लय के द्वारा हम अपने भावों को प्रकट करते हैं। स का अर्थ होता है उत्तम {सम्यक्} गीत का अर्थ होता है, गायन अथवा गेय वस्तु। तात्पर्य यह हुआ कि उत्तम गायन को ही संगीत कहते हैं।

तात्पर्य बोध :-

सामान्य बोल चाल की भाषा में संगीत से गायन का तात्पर्य समझा जाता है किन्तु संगीत में गायन वादन और नृत्य तीनों के समावेशित स्वरूप को संगीत से अभिहित किया जाता है। इस प्रकार संगीत के तीन प्रमुख अंग हुए- गायन, वादन और नृत्य आचार्य शारंग देव के अनुसार, गायन, वादन {बजाना} और नृत्य {नाचना} इन तीनों के सम्मिलित स्वरूप को ही संगीत कहते हैं।¹ पाश्चात्य देशों में संगीत के अन्तर्गत केवल गायन, वादन को रखा जाता है जबकि नृत्य को नहीं। परन्तु भारतीय संगीत में इन तीनों कलाओं का संयोग होता है और उन्हें एक दूसरे से अलग नहीं रखा जा सकता। वास्तव में यदि केवल नृत्य हो रहा हो और उसके साथ वाद्य न बज रहे हो तो नृत्य में पूर्ण आनंद की अनुभूति नहीं होती। अर्थात् ये कलाएँ परस्पर सह सम्बद्ध हैं। अश्रित हैं तीनों ही एक दूसरे की पूर्ति करते हैं। गायन, वादन और नृत्य को, वादन गायन और नृत्य को और नृत्य गायन और वादन की सहायता करता है।

1. गीत वाद्य तथा नृत्यं त्रय संगीत मुच्यते - संगीत रत्नाकर ।

गाते बजाते समय भाव प्रदर्शनार्थ हाथों की गतिशीलता, गाते समय मुखाकृति में किंचित प्रसांगिक परिवर्तन इत्यादि नृत्य की व्यापकता को द्योतित करते हैं। हल्कि 'गायन' इन तीनों में ही श्रेष्ठ है क्योंकि गायन के अधीन वादन है और वादन के अधीन नृत्य है जैसा कि संगीतरत्नाकर कार ने स्पष्ट किया है - नृत्यं वाद्यानुग प्रोक्त वाद्य गीतानुवर्तिव।' सशशत गाने, बजाने और नाचने की कला ही संगीत है।

प्रत्येक कला में जैसे संगीत, मूर्तिकला, चित्रकला, वास्तुकला। भावनाओं की अभिव्यक्ति ही परिलक्षित होती है परन्तु उनके स्वरूप व माध्यम में परिवर्तन होता रहता है जैसे - यदि पेसिल, रग, कागज इत्यादि सामग्री के माध्यम से भावों को जब व्यक्त किया जाता है तो वह रचना चित्रकला कहलाती है। इसी प्रकार जब कोई शिल्पी या कारीगर अपने छेनी - हथौड़ी इत्यादि के माध्यम से तराशने की क्रिया द्वारा भव्य इमारतों, गुफाओं इत्यादि की सर्जना करता है तो वह कलात्मक प्रस्तुति 'वास्तु या स्थापत्य ललित कला के रूप में अभिहित होती है। इसी प्रकार जब कलाकार (गायक या संगीतज्ञ) स्वर एवं लय के द्वारा अपने भावों को व्यक्त करता है तो संगीत की सर्जना होती है। वस्तुतः पंच ललित कलाओं - संगीत, कविता, चित्रकला, मूर्तिकला और वास्तुकला में संगीत का स्थान सर्वोपरि है। अनुश्रुति के अनुसार सर्वप्रथम प्रजापिता ब्रह्मा ने सरस्वती को और सरस्वती ने नारद को संगीत की शिक्षा प्रदान की। तत्पश्चात् नारद ने भरत को और भरत ने 'नाटशास्त्र' द्वारा जन सामान्य संगीत का प्रचार प्रसार किया। संगीतोत्पत्ति के ऐसे अनुक मत-मतान्तर, किवदती के रूप में मिलते हैं। वास्तविकता जो भी हो इतना तो निश्चित ही है कि संगीत चित्ताकर्षक भावव्यजक, हृदयानुरजक श्रेष्ठ ललित कला है।

संगीत का मुख्य आधार है 'नाद' अथवा आवाज इसीकारण इस कला को 'नादब्रह्म' के रूप में भी प्रतिष्ठित किया गया है। वास्तव में संगीत स्वरों का

ऐसा सम्मिलित स्वरूप है जो कलाकार की हृदयगत भावनाओं को मधुर बनाता है और तदुपरात लोक-जगत में प्रस्तुत करता है।

संगीत का ध्येय :-

इस सद्भूत में आंग्ल विज्ञान रस्किन का मत समीचीन कहा जा सकता है कि संगीत कला का मुख्य उद्देश्य अथवा ध्येय अन्तरात्मा का उत्थान तथा उसे कलात्मक व आनन्दमय स्वरूप प्रदान करना ही होना चाहिए। संगीत 'हृदय की भाषा' कही जाती है। कवीन्द्र रवीन्द्र ने भी संगीत को सौन्दर्य का साकार एवं सजीव प्रदर्शन माना है। इस कला सम्बन्ध प्राणिमात्र से है 'जसके अन्तर्गत मानव के साथ ही पशु-पक्षी भी परिगणित किये जाते हैं। वस्तुतः संगीत अन्तः में नवचेतना का संचार कर देने वाला अमृत रस है। इस कला से परम आनन्द की सम्प्राप्ति होती है, परमात्मा-साक्षात्कार सम्भव हो जाता है। निराश मन को एक दुःखी या संतप्त जन को अपूर्व शान्ति सुख और सतोष प्रदान करती है संगीत। वास्तव में सत्यम्, शिवम्, सुन्दरम् का वास्तविक भान करा देने में यह ललित कला सक्षम है। बशर्त कि इसमें पैठ जाया जाय। इसी लिए कहा गया है कि साहित्य संगीत कला विहीनः, साक्षात् पशु पुच्छ विषाण हीन- अर्थात् साहित्य, संगीत और कला से विहीन व्यक्ति वास्तव में पशु से भी बदतर है। इस प्रकार अन्य ललित कलाओं में संगीत की सर्वश्रेष्ठता सिद्ध हो जाती है।

प्रश्न है संगीत और शास्त्रीय संगीत से क्या तात्पर्य है, इसमें अन्तर क्या है। इस बात को समझने के लिए हमें दोनों के मूलभूत तथ्यों पर विचार करना होगा। संगीत के अनेक स्वरूप या भेद हो सकते हैं। यथा लोक संगीत, भाव संगीत, चित्रपट संगीत, क्षेत्रीयता के आधार पर भी नामकरण किये जा सकते हैं।

लोक संगीत एवं शास्त्रीय संगीत में भेद :-

लोक संगीत के अन्तर्गत विभिन्न प्रकार की सामान्य किन्तु कर्णप्रिय संगीत सम्मिलित की जाती है। ढोलक के गीत, लोरी, भजन, आल्हा, चक्की के गीत, अनेक प्रान्तों में पृथक-पृथक परम्पराओं में प्रस्तुत किये जाने वाले वैवाहिकोत्सव सम्बन्धी गीत, विभिन्न प्रकार पर्वों त्योहारों से सम्बन्धित गीत, अति उल्लेखनीय है इसके साथ ऋतु व मौसम के अनुकूल गाये जाने वाले गीत जैसे - सावन, झूले के गीत, फिल्मी गीत इत्यादि आते हैं। इन गीतों का मूल ध्येय जन साधारण का, शिक्षित या अशिक्षित नर-नारियों का मुक्त-मनोरजन करना ही होता है। इसके गायन वादन में किसी विशिष्ट सांगीतिक नियमों, सिद्धांतों की आवश्यकता नहीं होती। ऐसे गीतों में लय स्वर तथा काव्य तीनों का आनंद प्राप्त होता है। इनमें से भी कतिपय गीतों में लय की महत्ता होती है, ढोलक के गीत, चक्की के गीत, कीर्तन इत्यादि के गायन में लयकारी की भूमिका होती है कतिपय गीत ऐसे भी होते हैं जिनमें काव्यात्मकता का पुट बरकरार रहता है अर्थात् काव्य का भी लय के साथ महत्त्व निहित रहता है। भजन, काव्यगीत विभिन्न साहित्यिक रचनाएँ इसी कोटि में आती हैं कुछ गीत ऐसे भी होते हैं जिनमें स्वरों की उपयोगिता अपेक्षाकृत ज्यादा होती है इस प्रकार के गीतों में फिल्मी संगीत को रखा जा सकता है। लोक संगीत एक ऐसी विधा है जिसमें रागों की शुद्धता पर विशेष ध्यान नहीं दिया जाता है। सामान्यतः संगीत के दो प्रकार माने जाते हैं - शास्त्रीय संगीत एवं भाव संगीत शास्त्रीय संगीत उस कहा जाता है जिसका एक नियमित शास्त्र होता है और जिसमें कतिपय विशिष्ट नियमों, सिद्धांतों का पालन अपरिहार्य भी होता है। तात्पर्य यह है कि जो संगीत स्वर, ताल, राग, लय, इत्यादि के नियमों से आबद्ध होकर तथा आकर्षक

ढंग से प्रस्तुत किये जाते हैं, गाये अथवा बजाये जाते हैं, वे शास्त्रीय संगीत के रूप में कह जाते हैं। लोक संगीत का कोई शास्त्र नहीं होता परन्तु इसकी नियमावली लिखित रूप में प्राप्त है। शास्त्रीय संगीत में लय एवं ताल की सीमा में ही रहना पड़ता है अन्यथा उसे दोषपूर्ण कहा जाता है। शास्त्रीय संगीत के भी दो पक्ष होते हैं। सैद्धांतिक एवं व्यावहारिक, जिनका विवेचन पहले ही किया जा चुका है।

भाव संगीत बिना किसी शास्त्रीय बंधन के भावना प्रधान होती है, इसमें किसी भी तरह से स्वर प्रयोग किया जा सकता है, इन्हें चाहे जिस भी ताल में गाया जा सकता है। यही नहीं इनमें आलाप, तान, सरगम, इत्यादि के प्रयोग भी अपेक्षित नहीं होते। लोकरंजकता हेतु यदा कदा आवश्यकतानुसार कतिपय शास्त्रीय सिद्धांतों का भी आश्रय लिया जा सकता है किन्तु अनिवार्यता नहीं है।

भाव संगीत के प्रकार :-

भाव संगीत के भी तीन मुख्य भेद किये जा सकते हैं - १। चित्रपट संगीत २। लोक संगीत ३। भजन और गीत

सिनेमा या फिल्मों में जिन गीतों का प्रयोग किया जाता है वही चित्रपट संगीत या गीत कहे जाते हैं। कतिपय शास्त्रीय गीतों से युक्त गीत भी चित्रपट में प्रयुक्त किये गये हैं यथा - बैजू बावरा, का गीत- आज गावत मन मेरो, मन तरपत हरि दर्शन का आज, इनक इनक पायल बाजे का - गिरधर गोपाल इनकी शैली शास्त्रीय होते हुए भी ये चित्रपट गीत के रूप में जाने जाते हैं। सामान्यतः चित्रपट संगीत या फिल्मी गीतों में भावानुकूलता व आकर्षकता होती है। नाना प्रकार के वाद्यों का मिश्रित प्रयोग भी दृष्टव्य होता है। प्रायः गीतों में रसात्मकता

होती है। श्रृंगार रस प्रधान होता है। इसके साथ ही प्रेम, भक्ति व शांत, वीर रस से भी परिपूर्ण गीत व रचनाएँ भी प्रयुक्त की जाती हैं। गीत सुरीले होते हैं तथा आकर्षक कुठो द्वारा गाया जाता है। फिल्मी गीतों को रेकार्डिंग (ध्वनि बद्ध) के पहले भली भाँति जाँच की जाती है। इस प्रकार अनेक लक्षणों से परिपूर्ण होने के कारण फिल्मी गीत व संगीत जन सामान्य में अपेक्षाकृत अधिक लोकप्रियता हासिल कर लेती है क्योंकि इनका सीधा प्रभाव जनमन पर पड़ता है। आकर्षक लय व सुर कठ में गाये जाने से ये विशेष समझ में आते हैं। सुरसाम्राज्ञी लता के गीत, मुकेश के दर्द भरे गीत हो या मन्ना डे, महेन्द्र कपूर के गाने हो अथवा मो0 रफी के विभिन्न प्रकार से गाये गये गीत हो, कुछ ज्यादा आकर्षक होते हैं।

लोकगीत, ग्रामीणचलो में ग्रामीण नर नारियों द्वारा गाये गये उन्मुक्त गीत होते हैं। लोक संगीत की महत्ता अद्यावधि विद्यमान है। इन गीतों में सैकड़ों वर्षों से चली आ रही रीति रिवाजों की मनोहर झाँकी दृष्टिगत होती है। इनके अन्तर्गत अनेक प्रकार के गीत सम्मिलित होते हैं।

विभिन्न सुअवसरों पर गाये जाने वाले लोकगीतों में उल्लेखनीय है शादी के गीत, मंगलाचार, तिलकोत्सव के गीत, मंडप में वर-कन्या से सम्बद्ध सुमधुर वैवाहिक गीत इसके अतिरिक्त गारी गीतों का भी अपना महत्व है। वर्षा ऋतु के गीत, आल्हा, बिरहा, लोरी, बाऊल, माहिया, भटियाली, माझी लोकगीतों की परम्परा भी महत्वपूर्ण स्थान रखती है। लोकगीत लोक भाषा में अत्यंत ही सहज, सरल होते हैं किन्तु भावों रसों से सराबोर भी जो किसी भी व्यक्ति को सुखद कल्पनाओं में पुनित परम्पराओं में दूर सोचने को विवश कर देते हैं। कतिपय लोक गीत कुछ स्वरों में ही सीमित होते हैं तथा उनमें लयात्मकता का पुट अधिक होता है। ऐसे गये गीत जनसामान्य पर सीधा असर डालते हैं और वह थिरकने

लगता है ताली बजाने लग जाता है लोकगीतों में प्रयुक्त होने वाला प्रमुख वाद्य यंत्र ढोलक है, जो पूरा साध निभाता है। इसके अतिरिक्त मंजीरे का भी प्रयोग किया जाता है। लोक गीतों की ही भाँति भजन और सामान्य गीतों के गायन में शास्त्रीय संगीत के विधि-विधानों का बंधन नहीं होता। भजनों के अन्तर्गत परम आराध्य {ईश्वर} के गुणों का भावपूर्ण भक्तिसिक्त गायन होता है। व्यक्ति अपने आराध्य ईश्ट देवी देवता की स्तुति, वदन अथवा प्रार्थना गाकर करता है। इसके अन्तर्गत विभिन्न सुरों व लयों में आरती गायन, देवीगीत, विभिन्न भक्त संत कवियों की गेय पदावलियों व रचनाओं के विभिन्न रूपों में गायन सम्मिलित है। जैसे- सूर के पद, मीरा की पदावलियाँ, तुलसी के दोहे व चौपाइयाँ इत्यादि। 'गीत' से तात्पर्य उन रचनाओं से है जो प्रायः साहित्य से सम्बन्धित होती है। ऐसी साहित्यिक रचनाओं को अथवा कविताओं को जब स्वर ताल में आबद्ध करके गाते हैं तो वे ही 'गीत' के नाम से जाने जाते हैं। ये राग तालादि शास्त्रीय नियमों से पूर्ण स्वतंत्र होती है। चित्ताकर्षक होती है। भावानुकूल शब्दों के द्वारा इन गीतों का सर्जन किया जाता है। इस सम्बन्ध में कह सकते हैं कि -

सहृदय व्यक्ति की

भावाभिव्यक्ति ही

रचना बन जाती है।

कविता कहलाती है।

इसके अतिरिक्त चित्रपट गीतों की रचना बहुत चलती-फिरती होती है और शब्द भी सस्ते व सरल होते हैं, उनमें संगीतात्मक भरी जाती है। जबकि सामान्य गीत व कविता पूर्णतः भावों से ओतप्रोत होती है। कतिपय गीत दादरा व कहरवा ताल में भी गाये जाते हैं।

इस प्रकार अनेक क्षेत्रीय भाषाओं में गीतों का संगीतमय गायन आज भी लोकप्रिय है। हो शास्त्रीय संगीत की परिधि से सर्वथा मुक्त संगीत कहा जा सकता है।

चित्रपट एवं शास्त्रीय संगीत :-

चित्रपट संगीत की भी कुछ अपनी विशेषताएं होती हैं। हल्के फुल्के गीत, आकर्षक रचना, सस्ते ढंग से शब्द किन्तु भावों से युक्त होते हैं। इसमें वाद्य-समूहों का उत्कृष्ट प्रयोग होता है। चलती-फिरती बन्दिशों, मधुर कंठ के द्वारा गाया जाना आदि चित्रपट संगीत की प्रमुख प्रवृत्तियां हैं। वस्तुतः इस संगीत का मुख्य उद्देश्य ही है श्रवणप्रिय हो और माधुर्य से युक्त हो, साथ ही जन सामान्य में सीधे प्रभाव भी डालता हो।

शास्त्रीय संगीत में सिद्धांतों के परिपालन की अपरिहार्यता है। स्वर, लय व तालानुद्ध होना, रागानुकूल स्वर संयोजन, गायन वादन प्रक्रिया में क्रमिकता, आलाप, तान, बोलतान, सरगम आदि की तैयारी और सफाई के साथ उच्चारण करना आदि शास्त्रीय संगीत के आवश्यक नियम हैं। इनका अनुकरण करते हुए आनंद की प्राप्ति कराना ही हिन्दुस्तानी शास्त्रीय संगीत का मूलभूत लक्ष्य रहा है। किन्तु शास्त्रीय नियमों की जटिलता में प्रायः यह भी देखा गया है कि गायक अथवा संगीतज्ञ अपने मूलभूत ध्येय से दूर भी होने लगता है। गलाबाजी के चक्कर में कलाकार की कला-रसता लुप्त सी होने लग जाती है, जैसा कि आज के शास्त्रीय गायकों प्रायः देखने को मिलता है। इसका सामान्य संगीत अथवा चित्रपट संगीत में उक्त प्रकार की कोई जटिलता नहीं होती। उसका वास्तविक उद्देश्य रंजकता, मधुरता और भावात्मक सौन्दर्य का सर्जन ही होता है न कि शास्त्रीय संगीत की तरह पांडित्य प्रदर्शन। इसमें मधुर कंठ युक्त गायकों, संगीत निर्देशकों, पृष्ठभूमि संगीत देने के लिए कलाकारों की महत्वपूर्ण भूमिका होती है। चित्रपट संगीत में अभिनय एवं गायन दोनों में सह सम्बद्धता

बरकरार रहती है। जिसे दुबारा देखने पर अथवा सुनने पर विशेष आनंद मिलता है। शास्त्रीय संगीत में इस प्रकार का अभिनय तो नहीं रहता और हाथ पैर अथवा मुह की विभिन्न क्रियाएं, श्रोताओं पर उतना प्रभाव भी नहीं डालती है।

भाव संगीत अथवा चित्रपट संगीत में उसकी प्रशंसा के लिए आवश्यक नहीं की श्रोता व दर्शक नियमों का ज्ञाता हो क्योंकि वह तो मात्र सुख व आनंद का ही अनुभव करना चाहता है, उसे बारीकियों से क्या लेना देना। जबकि शास्त्रीय संगीत में प्रशंसकों को यदि तत्संबन्धी स्वर-तालादि का ज्ञान नहीं है तो वह दिखावा मात्र प्रतीत होती है। तात्पर्य यह है कि शास्त्रीय संगीत की प्रशंसा हेतु सांगीतिक तत्वों का यत्नचित् ज्ञान सर्वथापेक्षित है। भले ही उसकी पूरी बारीकियों का सूक्ष्म ज्ञान न हो तथापि इतनी अपेक्षा अवश्य रहती है कि आलाप किसे कहते हैं? ज्ञान क्या है? कौन सी राग प्रयुक्त की गयी है। इत्यादि। शास्त्रीय संगीत में उसका महत्व कितना है? गायक अपनी कल्पना शक्ति के आधार पर नये नये स्वर समूहों की सृष्टि करता रहता है। उसे प्रत्येक स्थल पर ताल इत्यादि की परिधि में रहना पड़ता ही है। शास्त्रीय संगीत में लय की अपेक्षा स्वरों की प्रधानता रहती है। स्वर सौन्दर्य उन्हीं के लिए बोधगम्य होता है जो उच्च स्तरीय बुद्धि सम्पन्न होते हैं या ज्ञान रखते हैं। दूसरी ओर चित्रपट संगीत में लय की प्रधानता हुआ करती है।

दोनों में कुछ तत्वों की आवश्यकता :-

सामान्य संगीत एवं शास्त्रीय संगीत में भेद होते हुए भी कतिपय तत्व ऐसे भी हैं जो दोनों में सामान्य रूपेण उपयोगी हैं। जैसे - ध्वनि, नादशीलता, सरसता, लयात्मकता, वाद्ययंत्रों का प्रयोगादि।

वस्तुतः बालक के रोने की आवाज भी ध्वनि कही जाती है और ईंटों या पत्थरों की टकराहट से भी ध्वनि उत्पन्न होती है किन्तु कतिपय ध्वनियों को हम सुनना नहीं पसंद करते और कुछ को बार बार सुनना चाहते हैं। संगीत व शास्त्रीय संगीत में वही ध्वनि महत्वपूर्ण होती है जो मधुर हो, कर्णप्रिय हो, आनंद प्रदान करे। संगीत में यही मधुर ध्वनि नाद कही जाती है।

कंठ का सुरीला होना काफी कुछ ईश्वरीय हुआ करता है तथापि गायन में आवाज को इधर उधर तथा ऊपर नीचे से जाना पड़ता है। सुरीलेपन के लिए अभ्यास की आवश्यकता पड़ती है। गायन में श्वास का विशिष्ट महत्व होता है। किस प्रकार और किस समय श्वास लेनी चाहिए। दोनों ही बातें गायन की रंजकता हेतु आवश्यक हैं। सुरीलापन के साथ ही मधुरता भी दोनों ही प्रकार की विधाओं में महत्वपूर्ण स्थान रखती है। ऐसे अनेक गायक हैं जिनमें सुरीलेपन का गुण तो दिखता है किन्तु मधुरता नहीं दृष्टिगत होती अतः इसके लिये भी अभ्यास आवश्यक है।

संगीत में स्वर एवं ताल पद्धति :-

हिन्दुस्तानी संगीत में स्वर तथा ताल लिपि की दो पद्धतियाँ प्रचलन में रही हैं। भातखंडे एवं विष्णु दिगम्बर पद्धति भातखंडे प्रणाली के अनुसार स्वर एवं तालों को इस प्रकार चिह्नित किया जाता है शुद्ध स्वर - ध ग रे नीचे पड़ी रेखा तीव्र स्वर म - ऊपर खड़ी रेखा। तार सप्तक के स्वर रे ग प - ऊपर बिन्दु। मध्य सप्तक के स्वर - सा रे ग कोई चिन्ह नहीं होता एक स्वर में आधी मात्रा ग रे सा रे - नीचे चद्राकार लगना। चौथाई मात्रा का चिन्ह सा रे ग प इस तरह एक मात्रा में चार स्वर हुए। इसी प्रकार एक, चांद की एक मात्रा में अनेक स्वर लिपि

बद्ध किये जा सकते हैं जैसे- प ध नि सा रे गा (1/6 मात्रा) कामा (,) चिन्ह यह बताता है कि एक मात्रा के दो बराबर बराबर हो जाते हैं जैसे - सा, ग रे अर्थात् सा = 1/2 मात्रा और ग = रे = 1/4 मात्रा । स्वरों के आगे पड़ी रेखा चिन्ह से स्वरों के उच्चारण में वृद्धि होती है जैसे - सा - - सा, यहाँ पर सा में तीन मात्राएँ है। गीत का उच्चारण बढ़ाने के लिये अवग्रह () प्रयोग होता है जैसे - 2 या म, मो ह न । सम का चिन्ह - × खाली को - 0- (2 रूप) से चिन्हित करते हैं तालियों पर ताली की संख्या लिखी जाती है जैसे 2, 3, 4 इत्यादि। मीड प ग । कण स्वर या स्पर्श स्वर है - ग_प प_ग । कोष्ठक में स्वर विधान यथा - (सा) = रे सा नि सां अथवा सां रे नि सां।

शास्त्रीय संगीत की विष्णु दिगम्बर प्रणाली के अनुसार स्वर तथा ताल लिपि को निम्नवत चिन्हित किया जाता है - शुद्ध स्वर - ग रे - इनमें कोई चिन्ह नहीं होता। कोमल स्वर - ग ध - इनमें निचली ओर हलत का प्रयोग होता है। तीव्र स्वर है - ग या म् - इसमें नीचे सीधा या उल्टे हलत का प्रयोग होता है। तार स्वर - गं रे - ऊपर पड़ी लकीर का होना जबकि मध्य स्वर ग रे में कोई चिन्ह नहीं लगाते। मन्द्र स्वर - गं रे - ऊपर बिन्दु, स्वरों को दीर्घ करने के लिये अवग्रह लगाया जाता है यथा - गं म। अक्षरों को दीर्घ करने के लिए बिन्दु को प्रयुक्त करते हैं यथा - रा म । विश्रांति चिन्ह (,) कॉमा एक मात्रा का चिन्ह सा रे, दो मात्रा का चिन्ह सा रे आधी मात्रा का चिन्ह सा रे चौथाई मात्रा का चिन्ह- सा रे । 1/8 मात्रा का चिन्ह - सा रे। 1/3 मात्रा का चिन्ह - सा रे 1/6 मात्रा का चिन्ह है - सा रे । ताल के प्रत्येक आवर्तन के बाद एक विराम (।) लगाते हैं। स्थायी के अन्त में दो विराम (।।) लगाते हैं। जबकि सम्पूर्ण गीत के अन्त में तीन विराम चिह्नो का प्रयोग करते हैं (।।।)

सम का चिन्ह ?, खाली का चिन्ह - + ताली के स्थान पर मात्राओं की सख्या लिखी जाती है। कण या स्पर्श स्वर - ध_प प_ग । मीड = प ग ।

गीता को स्वर लिपि बद्ध करके उनको भविष्य में रखने के की दृष्टि से यह पद्धति अधिक पूर्ण है क्योंकि इसमें मात्रा तथा मात्रांशों के लिये अलग-अलग चिन्ह निर्धारित हैं।

निष्कर्ष :-

इस प्रकार शास्त्रीय संगीत की उक्त दोनों ही पद्धतियाँ प्रयोग में लायी जाती हैं। वस्तुतः शास्त्रीय संगीत के अन्तर्गत शास्त्र निर्धारित नियमोपनियमों का यदि सम्यक् पालन किया जाय तो उसमें चार चांद लग जायेंगे और वह जन मानस में अपना स्थान अक्षुण्ण बनाये रख सकती है। लेकिन इसके लिए काफी त्याग, अभ्यास की अपेक्षा होगी। वास्तव में देखा जाय तो संगीत विद्या अथवा कला के अन्तर्गत उक्त दोनों सामान्य अथवा शास्त्रीय दोनों ही रूप समहित होते हैं। दोनों का मूलभूत उद्देश्य आनंद प्रदान करना ही है। एक सरली कृत रूपेण अपना प्रभाव प्रत्यक्षः डालता है तो दूसरा शास्त्र सम्मत रूपेण विधिवत् अभ्यास के द्वारा स्थायी प्रभाव का सर्जक होता है।

तृतीय अध्याय

1. शास्त्रीय संगीत के वाग्गेयकार -

जिस प्रकार शिशु माता के गर्भ में विकसित होता है और जन्म लेता है, उसी प्रकार प्रबध रूपी शिशु का विकास वाग्गेयकार के हृदय में होता है। वाक-प्रबध का काव्यपक्ष और गेय (गेय-पक्ष) इन दोनों का कर्ता वाग्गेयकार कहा जाता है।

शास्त्रीय संगीत के कतिपय प्रमुख वाग्गेयकारों को सूचीबद्ध रूपेण इस प्रकार प्रस्तुत कर सकते हैं -

- 1 अमीर खुशरो
- 2 स्वामी हरिदास
- 3 नानसेन
- 4 नायक बैजू बावरा
- 5 गोपाल नायक
- 6 हस्सू हद्दू खा
- 7 अल्लादिया खाँ
- 8 प० ओंकारनाथ ठाकुर
- 9 श्रीकृष्ण नारायण रातनजनकर
- 10 बडे गुलामअली खाँ
- 11 विष्णुदिगम्बर पलुस्कर
- 12 विष्णुनारायण भातखडे
- 13 बी०आर० देवधर
- 14 विनायक राव पटवर्धन
- 15 विलाय हुसैन खाँ

शास्त्रीय संगीत के वाग्गेयकारों को प्राचीन, मध्य और आधुनिक तीन वर्गों में बाँट सकते हैं -

प्राचीनकालीन वाग्गेयकारों में यदि संगीत के आदि स्रोत से देखें तो स्वयं ब्रह्मा नाट्यदेव के रचयिता थे। ब्रह्मा ने महामुनि भरत को शिक्षित किया। भगवान् के डमरू से उत्पन्न चौदह वैयाकरणिक सूत्रों से स्वरवर्ण या संगीत स्वरों की उत्पत्ति हुई। इसके बाद अनेक संगीत विषयक ग्रन्थों की रचना संगीतविदों द्वारा की गई जो शास्त्रीय संगीत का आधारग्रन्थ बने।

मध्ययुग के वाग्गेयकारों में प० अहोबल, प० जयदेव, अमरीखुशरो, स्वामी हरिदास, तानसेन, नायक बैजूबावरा, गोपाल नायक, इसू हद्दू खाँ, अल्लादिया खाँ आदि प्रमुख हैं।

आधुनिक युग के वाग्गेयकारों में प० आकारनाथ ठाकुर, कुमार गन्धर्व, गोपालनायक, प० विष्णुदिगम्बर पलुस्कर, विष्णुनारायण भातखड़े आदि अनेक वाग्गेयकारों ने आधुनिक संगीतशास्त्र को समुन्नत किया।

2. वाग्गेयकार की परिभाषा -

'वाग्गेयकार' शब्द की व्युत्पत्ति 'वाक्' और 'गेय' इन दोनों शब्दों से हुई मानी जाती है, 'वाक्' और 'गेय' इन दोनों का जानकार वाग्गेयकार कहलाता है। वाक् अर्थात् पद्यरचना (काव्य पक्ष) और 'गेय' का अर्थ है स्वर रचना। वाग्गेयकार के सम्बन्ध में 'गातु' और 'धातु' शब्द भी उल्लिखित किये जाते हैं।

प्राचीनकाल में जिन संगीत-विदों या विद्वानों को पद्य रचना के साथ ही स्वर रचना का भी ज्ञान होता था, उन्हें ही 'वाग्गेयकार' के नाम से अभिहित किया जाता था। पाश्चात्य सुविचारक ऐसे विद्वानों को 'कम्पोजर' कहते हैं। तात्पर्य यह कि वाग्गेयकार को साहित्य व संगीत इन दोनों की ही जानकारी होनी अनिवार्य हुआ करती थी।

धातुमातुसमायुक्त गीतमित्युच्यते वुधे ।

तत्र नादात्मको धातुर्मातुरक्षर सभव ॥¹

'रत्नाकर' महोदय ने वाग्गेयकार के सन्दर्भ में लिखा है कि -

वाङ्मातुरुच्यते गेय

धातुरित्यभिधीयते ।

वाच गेय च कुरुते

य स वाग्गेयकारक ॥

जिसे गायन शास्त्र का पूर्व ज्ञान होते हुए भी गायन कला का ज्ञान साधारण (कामचलाऊ) होता था, उसे पण्डित सज्ञा से अभिहित किया जाता था।

'वदिश' के लिए प्राचीन शब्द 'प्रबन्ध' मिलता है। बंदिश की उपमा यदि एक शिशु से दे तो वदिश का वाक्पक्ष (भाषा) उस शिशु की अस्थियाँ हैं और गेयपक्ष - मांस इसीलिए 'सामविधान' ब्राह्मण में 'ऋचा' को 'साम' की 'अस्थि' (हड्डी) और स्वरों को 'मांस' कहा गया है -

'तस्य ह वा एतस्य ऋगोवास्धीनि स्वरा मासानि .. ।'

वाग्गेयकार प्रबन्धों का सृष्टा हुआ करता है जिसके द्वारा विरचित प्रबन्धों का गान करना गायकों का कर्तव्य है। वाग्गेयकारों के गुणों या लक्षणों से हीन गायकों द्वारा की गयी बंदिशें सर्वथा दोषयुक्त होगी। अतः एक वाग्गेयकार में कुछ प्रमुख बातों का होना अपरिहार्य है, यथा- शब्द-शास्त्र (व्याकरण), छंद शास्त्र, कोषज्ञान, कलाओं में कुशलता सातों प्रकार के गीतों में प्रवीणता का होना आवश्यक है। इस भाव सम्बन्धी चातुर्य, अलंकार प्रयोग में निपुणता का होना, तालों का समुचित ज्ञान होना भी जरूरी होता है। इसके साथ ही साथ राग मर्मज्ञता, सुरीलापन, सुगेयता, देशी रागों की पूर्ण जानकारी, देशी भाषाओं का भी ज्ञान सर्वथापेक्षित है।

एक वाग्गेयकार के लिए आवश्यक है कि वह नृत्य एवं वाद्य में प्रवीण हो। स्वामी के चित्त का अनुवर्तन, सभा में सूरता, प्रतिभा, वाणी पर अधिकार सभ्य जनों के चित्त का अनुरजन, अनिबद्ध स्वरी (आलाप और आलप्ति) का ज्ञान, चारों धातुओं-उद्ग्राह, मेलानक, ध्रुव और आभोग में दक्षता व पटुता, समस्त प्रकार के प्रबन्धों का ज्ञान, न्यास-सम्बन्धी नैपुण्य, मद्र, मध्य और तार स्थान व्याप्ति में सुंदर-प्रयोग कोप-हीनता, दिये हुए विषय का निर्वाह, आश्चर्यमय काव्य, यथोचित शब्द विन्यास, प्रगल्भता, वर्णाधिपत्यता, सावधानता, एक अंग में प्रौढत्व तथा मुख-मंडल पर प्रसन्नता-इत्यादि अन्यायन्य बातें अपेक्षित होती हैं।

3 वाग्गेयकार के गुण -

'रत्नाकर' ने वाग्गेयकार में होने वाले आवश्यक गुणों का उपयुक्त विवेचन दिया है तदनुसार -

शब्दानुशासन ज्ञानमभिधानप्रवीणता।
छन्द प्रभेदवेदित्वमलकारेषु कौशलम् ।।
रस भाव परिज्ञान देशस्थितिषु चातुरी
अशेष भाषा विज्ञान कलाशास्त्रेषु कौशलम् ।।
तूर्यत्रितयचातुर्य हृदयशारीर शालिता।
लयतालकलाज्ञान विवेकोऽनेकवक्त्राकुषु ।।
प्रभूतप्रतिभोद्भवे भाक्त्व सुभगगेयता।
देशीरागेढवभिज्ञत्व वाक्पटुत्व सभाजये ।।
राग द्वेष परित्याग सार्द्रत्वमुचितज्ञता।
अनुच्छिष्टोक्ति निर्वन्धोनूत्नथातुविनिर्मिति ।।
परिचितपरिज्ञान प्रबधेषु प्रगल्भता ।
द्रुतगीत विनिर्माण पदातरविदग्धता ।।
त्रिस्थानगमक प्रौढिर्विविधालप्ति नैपुणम्।
अवधानं गुणैर्भिर्वरो वाग्गेयकारक ।।

----- रत्नाकर'

उक्त पक्तियों का आशय निम्नवत् है -

- 1 - शब्दानुशासनज्ञान - अर्थात् व्याकरणसम्मान ज्ञान
- 2 - अभिधान प्रवीणता - अमरकोषादि ग्रन्थों का ज्ञान
- 3 छन्द प्रभेदवेदित्व - सब प्रकार के छन्दों का ज्ञान

- 4- अलङ्कार कौशल - साहित्य-शास्त्र में विवेचित उपमादि सभी अलङ्कार की जानकारी
- 5- रसभावपरिज्ञान - शास्त्रोक्त, वर्णन किए हुए शृङ्गारादिक रसों का तथा विभावादिक भावों का उत्तम ज्ञान
- 6- देशस्थित ज्ञान - विभिन्न देशों के रीति-रिवाजों की जानकारी
- 7- अशेषभाषा ज्ञान - देश की सभी भाषाओं का ज्ञान
- 8- कलाशास्त्र कौशल - संगीतादि शास्त्रों में प्रावीण्य
- 9- तूर्यत्रितयचातुर्य - गीत त्वाद्य और नृत्य में चातुर्य
- 10- हृद्यशरीरशालिता - हृद्य अर्थात् मनोहर शरीर जिसे मिला हो, वह हृद्य शरीर अधिक श्रम अथवा अभ्यास न करते हुए जिसको राग की अभिव्यक्ति (प्रदर्शन) सरलता से करने में आती है, उसे आम शरीर प्राप्त-कहते हैं। 'शरीर' एक पारिभाषिक शब्द है।
- 11- लयतालकलाज्ञान - लय, ताल तथा तालाध्याय में वर्णित कलाओं का ज्ञान।
- 12- अनेककाकुज्ञान - भिन्न-भिन्न स्वर-भेदों का ज्ञान। 'काकु' यह भी एक पारिभाषिक शब्द है, प्राचीन संगीत में स्वर काकु, राग काकु, देश काकु, क्षेत्र काकु, अन्यराग काकु तथा यन्त्र काकु - इस प्रकार के छ काकुभेद बताये गये हैं। पंडित कल्लिनाथ के अनुसार 'काकुर्ध्वनौर्विकार ।'
- 13- प्रभूतप्रतिभोभेदभावतत्त्व - अलौकिक बुद्धि नवनवोन्येष शालिनी प्रज्ञा, बुद्धि जो जिसकी।
- 14- सुभगगेयता - सुखद रुचिकर गायन करने की शक्ति।
- 15- देशीरागज्ञान - देशी रागों की जानकारी।
- 16- वाक्पटुत्व - सभा में विजय पाने योग्य वाक्चातुर्य।

- | | | | |
|------|-------------------------|---|---|
| 17 - | रागद्वेषपरित्याग | - | राग द्वेष का अभाव |
| 18 - | सार्द्रत्व | - | सरसता, सहृदयता |
| 19 - | उचितज्ञता | - | किस स्थान पर क्या होगा या होना चाहिए, ऐसा विचार कर लेने की क्षमता या ज्ञान। |
| 20 - | अनुच्छिष्टोक्तनिर्बन्ध | - | स्वतंत्र रचना करने की शक्ति अथवा प्रवृत्ति |
| 21 - | नूतनधातुविनिर्मित ज्ञान | - | नयी-नयी स्वर रचना करने का ज्ञान |
| 22 - | परचित्तपरिज्ञान | - | दूसरे के मन का भाव जान लेने की शक्ति |
| 23 - | प्रबन्धप्रगल्भता | - | प्रबन्धों का उत्तम ज्ञान |
| 24 - | द्वुतगीविनिर्माण | - | शीघ्र कविता करने की शक्ति |
| 25 - | पदान्तरविदग्धता | - | भिन्न-भिन्न गीतों की छाया का अनुकरण करने की सामर्थ्य |
| 26 - | त्रिस्थानगमकप्रौढि | - | तीनों स्थानों में गमक लेने की शक्ति |
| 27 - | आलप्तिनैपुण्य | - | रागालप्ति व रूपकालप्ति का ज्ञान |
| 28 - | अवधान | - | चित्त वृत्ति की एकाग्रता। |

इस प्रकार स्पष्ट हो जाता है कि एक सुधी वास्तविक वाग्गेयकार में उक्त समस्त गुणों का होना आवश्यक प्राय माना जाता था। इसके अतिरिक्त मध्यम व निम्न कोटि के वाग्गेयकारों का वर्णन भी प्राप्त होता है, तदनुसार -

विधानोडधिक धातुं मातुमदस्तु मध्यम ।

धातुमातुविदप्रौढ प्रब धेष्वपि मध्यम ।

रम्यमातुविनिर्माताऽण्यधमो मद धातुकृत् ।।

इसी प्रकार अन्यत्र भी वर्णन प्राप्त होता है, शब्द शास्त्रपरिज्ञान छदोविचितनैपुणम्

इवे वाग्गेयकारस्य गुणास्सदिभा दाहता ।

इसके विपरीत ग्राम्योक्ति अर्थात् शिष्टताहीन उक्ति, अपशब्द (अशुद्ध शब्द), अप्रस्तुत वर्णन, गमक और पद में जड़ता, प्रबन्धज्ञान हीनता, रसानुरूप रागों के सम्बन्ध में जानकारी का न होना, असहृदयता, क्रियानिर्वाह में अपरिचय, मद शारीरता, मान में न्यूनता या अधिकता, रीतिभंग, राग के शुद्ध रूप की भ्रष्टता, असमय गान, अश्राव्यता, लक्षणाविरोधी 'मातु' (काव्यपक्ष) धातु (गेय पक्ष) की रचना वाग्गेयकार के दोष भी शास्त्रों में बताये गये हैं।

वाग्गेयकार के दायित्व -

प्रस्तुत वाणी की रचना करके उसे गेय रूप में ढालने वाले व्यक्ति वाग्गेयकार होते हैं, जिनमें व्याकरण, कोष, छंद, अलंकार, रस, भाव तथा देश स्थितियों का ज्ञान अनिवार्य बताया गया है। इनकी बहुत बड़ी विशेषता परिचित - परिज्ञान बतायी गयी है जिससे कि ये श्रोताओं के प्रत्येक वर्ग को सतुष्ट कर सकें।

इस दृष्टि से सिद्ध होता है कि वाग्गेयकार को जहाँ एक ओर संगीत के शास्त्रीय एवं व्यावहारिक, दोनों पक्षों में निष्णात होना चाहिए वहाँ उसे उन सभी बातों में चूड़ान्त पंडित होना चाहिए, जो सत्साहित्य के निर्माण के लिए अनिवार्य हैं। इस दृष्टि से वाग्गेयकार का स्थान बहुत ऊँचा और उसके कर्तव्य अत्यन्त कठिन भी हैं।

पार्श्वदेव का कथन है कि उच्च-निम्न स्वरों एवं वीर-रस प्रयोज्य अक्षरों से युक्त अरभट्ट-वृत्ति संवलित और उत्साहपूर्ण गीत वीरों को प्रिय होता है, शृंगार रस-भूषित गेय को उद्दीप्त करने वाले शब्दों से युक्त तथा कठिन कठ ध्वनि से भापा जाने वाला गीत विरही जनों को भाता है। उलटे-सीधे शब्दों से युक्त स्वरभंगी प्रधान और परिहासपूर्ण गीत विटों का मनमोहक है। गूढ़ अर्थ और परमार्थ को व्यक्त करने वाले वाक्यों से युक्त ऐसे गीत योगिबल्लभ होते हैं, जिनका विषय अध्यात्म होता है। शुभ वाक्यों एवं मंगलमय शब्दों से युक्त विवाहादि उत्सवों में प्रयोगार्थ विरचित मंगल

गीत महिलाओं को प्रिय होता है। देव स्तुति से युक्त, उनके प्रभाव को प्रकट करने वाला और श्रोता सवर्ग में आस्तिक्य भाव संचरित करने वाला गीत भक्तजनों को प्रिय होता है और गमक बहुल रूक्ष एवं विषम गीत वादि वल्लभ होते हैं अर्थात् सगीत के उस्तादों को प्रिय होते हैं।

इस प्रकार उक्त वर्गीकरण से यही परिलक्षित होता है कि वाग्गेयकार का कर्तव्य कितना कठिन है। साहित्यकार या कवि जहाँ अरसिक श्रोता की रसिकविहीनता पर उपेक्षापूर्वक हँसकर छुटकारा पा लेता है, वहाँ वाग्गेयकार अथवा गायक को यह सुविधा नहीं है।

वस्तुतः गीत का संयोजन ही सबकी चित्तवृत्ति को प्रसन्न करने के लिए, रिझाने के लिए होता है। भरत के रगस्थल में स्त्रियाँ, बच्चे और मूर्ख भी समाहित हैं। रज्ज करना गायक का कार्य होता है और गायक को सर्वलोकरज्जक सामग्री देना वाग्गेयकार का। अतः वाग्गेयकारों का कार्य कवियों की तुलना में अपेक्षाकृत कठिन प्रतीत होता है। कवि अपनी रचना का आह्लादन सहृदयों को करा सकता है, परन्तु वाग्गेयकार द्वारा प्रस्तुत सामग्री में जनता के प्रत्येक वर्ग को रिझाने वाले तत्वों का समावेश होना ही चाहिए।

4- संगीत में स्वर और शब्द का सम्बन्ध -

संगीत शास्त्र में स्वरों का स्थान सर्वप्रथम होता है, इसके साथ ही कतिपय सांगीतिक शब्द भी ऐसे प्राप्त होते हैं जिन्हें परिभाषित करना आवश्यक हो जाता है। इस सम्बन्ध में हम संगीत में स्वर और विभिन्न सांगीतिक शब्दों का उल्लेख कर सकते हैं, जिनमें परस्पर महत्वपूर्ण सम्बन्ध होता है।

स्वरस्थापन की प्रणाली और पारिभाषिक शब्द -

स्वर का कारण श्रुतियों को मानने की परिपाटी नाट्यशास्त्र की अपेक्षा कहीं अर्वाचीन है, नाट्यशास्त्र की 'स्वर विधि' के अन्तर्गत विषय को प्रतिपादित करने क्रम इस प्रकार हैं -

- 1 स्वर सज्ञाओं का प्रतिपादन
2. वादी-सवादी, अनुवादी, विवादी के रूप में चार प्रकार के स्वर एवं उनमें पारस्परिक सम्बन्ध
- 3 वादी एवं सवादी स्वरों के लक्षण
- 4 मध्यमग्राम में 'पचम-ऋषभ' तथा षड्ज ग्राम में पारस्परिक सवाद के प्रतिपादक श्लोक
- 5 विवादी एवं अनुवादी का लक्षण एवं कतिपय उदाहरण
- 6 वादी, सवादी, अनुवादी एवं विवादी सज्ञाओं की अन्वर्थता
- 7 षड्जग्रामीण स्वरों की स्थापना का ज्ञान कराने वाला श्लोक, जिसमें षड्जग्राम में श्रुतिनिदर्शन का निरूपण किया गया है।
- 8 षड्ज एवं मध्यमग्रामों से परिचित व्यक्ति के लिए एक 'स्थान' में श्रुतिसंख्या एवं श्रुति परिमाणों की प्राप्ति का उपाय 'चतु सारगा'

- 9 दोनों ग्रामों में स्वरों की सख्या को याद रखने के लिए सग्रह श्लोक जिनमें 'चतु सारणा' का निष्कर्ष पद्यबद्ध है।

अतः स्पष्ट है कि 'नाट्यशास्त्र' में क्रमशः स्वर संस्थापन एवं ग्राम ज्ञान के बाद बाईस श्रुतियों का विधान एवं उनके परिमाणों की जानकारी मिलती है।

षड्जग्राम की प्रथम मूर्च्छना का आदिम स्वर षड्ज है जो अन्य स्वरों का जनक है। इसके पश्चात् स्वरों की उच्चता बताने के लिए ही नाट्यशास्त्र में क्रमशः ऋषभ, गांधार, मध्यम, पचम, धैवत एवं निषाद की श्रुति सख्या निर्दिष्ट की गयी है। इसके उपरान्त षड्ज की श्रुतियों का प्रतिपादन किया गया है। नाट्यशास्त्र में उल्लिखित है कि 'षड्जग्राम' में श्रुतियों की स्थिति क्रमशः¹ तीन, दो, चार, चार, तीन, दो, चार है।

वस्तुतः आचार्य द्वय भरत एवं दत्तिल ने किसी भी ध्वनि को 'षड्ज' मानकर तदुपरान्त क्रमशः र, ग, म, प, ध, नि, सा की स्थापना का निर्देश किया है। ये दोनों ही संगीतज्ञ 'अष्टक' का बोध कराते हैं, जिसमें आदिम ध्वनि 'षड्ज' के रूप में गृहीत है और अन्य सात स्वर उस गृहीत ध्वनि के आधार पर स्थापित किये गये हैं।²

जिस भारतीय आचार्यों द्वारा मध्य युग में अपने स्वरों का स्थान निर्धारित किया गया है, उन्होंने भी स्वर स्थाना का वास्तविक कारण 'स्वर-सववादिता का ज्ञान' बताया है और तार की लम्बाई पर स्वरस्थान निश्चित करने के दृष्टिकोण की व्यावहारिक अनुपयोगिता को माना है।

1 - तिस्त्रो द्वे च चतश्चश्च चतश्चस्तिश्च एव च
द्वे चतस्रश्च षड्जग्रामे श्रुतिनिर्दर्शितम्।।

2 - संगीत चिन्तामणि, पृ० 113.

वृहद्देशी के प्रणेता मतग मुनि के शब्दों में भरत तो ऋषभ से शुरू होने वाले श्रुतिमडल का निदर्शन करते हैं, इसका क्या कारण हो सकता है। इसका उत्तर यह कि दोनों ग्रामों की अंतर मूर्च्छनाओं के प्रति पादनार्थ ही भरत का यह निदर्शन है। अथवा दोनों ग्रामों में षड्ज और मध्यम ही ग्रामणी होते हैं और अन्य स्वर इसके बाद आते हैं।¹ उन्होंने मूर्च्छना का लक्षण बताते हुए कहा है कि आरोहावरोह क्रम से प्रयुज्यमान स्वर सप्तक को बुद्धिजीवियों द्वारा 'मूर्च्छना' समझना चाहिए। मूर्च्छना के लिए सप्तस्वरता आनवार्य है।

उनकी दृष्टि में मूर्च्छना का लक्षण है -

आरोहावरोहगक्रमेश स्वरसप्तकम् ।

मूर्च्छना शब्द वाच्य हि विज्ञेय तद्विचक्षमे. ।

मतग ने उसी मूर्च्छना को शुद्ध माना है जिसके स्वरों का अंतराल ग्राम की मूलभूत स्वरव्यवस्था के अनुसार हो। गांधार और निषाद की चतुःश्रुति अवस्था से युक्त मूर्च्छनाये मतग की दृष्टि से 'शुद्ध' नहीं है। वे स्वरों के मूलभूत अंतराल से युक्त स्थिति को ही स्वरों की शुद्ध अवस्था मानते हैं।

आचार्य कल्लिनाथ ने नाट्यशास्त्रों में उक्त अंश स्वर लक्षण इस प्रकार दिया।²
रागश्च यस्मिन् वसति। यस्माच्चैव प्रवर्तते नेता च तारमद्राजा ।।- योऽत्यर्थं मुपलभ्यते।
ग्रहापन्यासविन्याससलासन्यास योगत । अनुवृत्तश्चयश्चेह सौंश स्याद्दशलक्षण ।

शुद्धपाठानुसार अश-स्वर राग का निवास ।- राग की प्रवृत्ति का आधार,
2- तार, 3- मद्र, 4- का नियामक ग्रह, 5- अपन्यास, 6- विन्यास, 7- सन्यास, 8-
न्यास, 9- के अनुवृत्त और बहुल, 10- होता है।

1 - भरतस्तु पुनर्ऋषभादि श्रुतिमडल दर्शनीति इति - 'वृहद्देशी'
2 - 'संगीत रत्नाकर', स्वरध्याय पृ०-182 अडयार सस्करण, कलानिधि टीका।

अश स्वर अथवा स्थायी (आधार) स्तर -

अश या 'स्थायी स्वर' ही मूर्च्छना का आदिम स्वर होने के कारण 'की नोट' या 'टोनिक' होता है। जातियाँ ही रागों की जन्मदात्री होती है। अतएव उनमें निश्चित स्वर सन्निवेश का प्रयोग 'की नोट' बलकर भी होता है। अश-स्वर को ही स्थायी-स्वर माना गया है तथा इन दोनों ही पारिभाषिक शब्दों का प्रयोग नाट्यशास्त्र, बृहद्देशी तथा 'संगीत रत्नाकर' में किया गया है। स्थायी स्वर 'की नोट' अथवा 'टोनिक' का वाचक है।

मूर्च्छना-प्रसंग में 'मध्यम स्वर' -

मूर्च्छनाओं के निर्देश का आरम्भिक स्थल वीणा का मध्यम स्वर मान्य है। एकतंत्री 'वीणा' की लम्बाई आज की वीणाओं की तुलना में अधिक हुआ करती थी। इस पर सारिकाओं का अभाव होता था। वीणा की तंत्री का केन्द्रबिन्दु मध्य स्थान का आरम्भिक स्थल होता था और मुक्त-तार मन्द्रस्थान का। तीनों सम्पूर्ण स्थानों के इक्कीसों स्वरों का वादन इस पर होता था। मध्य स्थान के आरम्भिक स्थान और 'घुडच' के मध्य का भाग 'तार स्थान' का आरम्भिक बिन्दु होता था। इसमें तीनों संपूर्ण सप्तकों की प्राप्ति 'एकतंत्री' में हो जाती थी। मत्तकोकिला वीणा में 21 तार हुआ करते थे। प्रथम तार मद्र-स्थान, आठवाँ तार मध्य स्थान और पन्द्रहवाँ तार तार-स्थान का आरम्भिक स्थल होता था।

'किन्नरी' यद्यपि भरतकालीन वाद्य नहीं है किन्तु तार की लम्बाई पर स्वरोत्पत्ति के स्थल उस पर भी स्वाभाविक है।

ध्यातव्य है कि वीणा का 'माध्यम या मध्यस्थ' स्वर प्रत्येक मूर्च्छना के आदिम स्वर कहलाने के कारण 'अविनाशी' रहता है। आधुनिक वाद्यों यथा सारंगी, सरोद इत्यादि में जिस प्रकार अपने श्रवणाधारित वादक विभिन्न स्वरों को अभिव्यक्त करते हैं, वैसे

ठाठ की प्राप्ति (द्विविध तानों का प्रयोग) -

आचार्य मतग का कथन है कि 'तान' प्रयोग के दो ढंग हैं - 'प्रवेश' के द्वारा और 'निग्रह' के द्वारा। ऋषभ की अपेक्षा अधर (नीचे) लोपनीय षड्ज का विप्रकर्ष के द्वारा पीडन अर्थात् उसका 'ऋषभ' में परिवर्तन ही 'प्रवेश' कहलाता है। यही विप्रकर्ष का आश्रय लेकर प्रवेश द्वारा तान प्रयोग कहलाता है मार्दव (उतारना या ढीला करना) के द्वारा (प्रवेश का उदाहरण, निषाद की अपेक्षा 'उत्तर' पाश्चात्वर्ती या चढ़े हुए) लोपनीय 'षड्ज' की तंत्री को 'मार्दव' अर्थात् शिथिलीकरण 'निषाद' बना देना 'प्रवेश' है। इस तरह 'प्रवेशण' क्रिया दो रूपों में होती है।¹

द्विविधा तानक्रिया तन्त्र्या प्रवेशन निग्रहस्तथा तत्र प्रवेशनम् अधरस्वरप्रकर्षादुन्तर-
स्वरमादिषात् वा।। निग्रहश्चासस्पर्शः।।'

निग्रह का तात्पर्य अतर (विकार) का न होना है 'अविकृत रहते हुए भी अपनी पहली सज्ञा को छोड़ करके - नवीन सज्ञा के रूप में दृष्टिगत होना है।

नाट्यशास्त्र में भरतमुनि ने इसके पश्चात् 'मध्यमस्वरसंस्पर्श' शब्द प्रयुक्त मिलता है जो वृहद्देशी में नहीं मिलता है।

वस्तुतः 'स्थिर' स्वरों के उत्पादक तारों को कसकर या ढीला करके मूर्च्छनाश्रित तानविशेषों की स्थापना 'तानक्रिया' है।

यदि किसी तान में 'षड्ज' का लोप विहित है, तो 'षड्ज' के बोधक तार को चढ़ाकर उस पर 'ऋषभ' की स्थापना करना 'प्रकर्ष' है। इसी प्रकार षड्ज का प्रकर्ष करके (तार को चढ़ाकर) उसे 'ऋषभ' बना देना ही अधर स्वर का 'प्रकर्ष' है। यह

यह प्रवेश का एक प्रकार है। लोपनीय 'षड्ज' के तार को शिथिल करके उसे 'निषाद' में बदल देना ही 'उत्तर स्वर' का 'मार्दव' कहलाता है। लोपनीय षड्ज निषाद की अपेक्षा 'उत्तर' अर्थात् पश्चाद्वर्ती या चढ़ा हुआ है। यही 'उत्तर' स्वर का मार्दव ही प्रवेशन क्रिया का द्वितीय रूप (प्रकार) कहलाता है।

प्रवेश और निग्रह का जो नियम 'मत्तकोकिला' की तन्त्रियों को शिथिल करने में और कसने में उपयुक्त है, वही 'सारिकाओं' को चढ़ाने एवं उतारने में घटित होता है। आचार्य मतग के काल तक सारिकावाद्यों का निर्माण हो गया था। उन्होंने मतग किन्नरी नामक वाद्य का निर्माण किया था।¹

कंठ्य वंश विवेचन -

जिस प्रकार वीणा में तीनों स्थानों की संपूर्ण प्राप्ति के लिए 'वीणा के मध्यम' स्वर को मध्य स्थान का आरम्भक स्थान माना जाता है, उसी प्रकार कंठ की उस ध्वनि को 'कठ्प अंश' की सज्ञा दी जाती है। यह कठ्प अंश पाश्चात्य विचारकों की दृष्टि में गायक का 'स्टैण्डर्ड' नोट है और मध्यस्थानीय कण्ठ्य अंश ही कंठ का 'मध्यम स्वर' है।

कोई गायक यदि तीन पूरे सप्तकों को नहीं गा सकता तो उसे मद्र अवधि और तार अवधि में सकोच करने के लिए ऐसी ध्वनि को कठ्प-अंश मानना पड़ता है कि वह मद्र-स्थान में चार-पाच स्वर और तार स्थान में भी चार-पाच स्वर तक जा सके।

कामचार -

'जाति या राग' का रूप जितने स्वरों में स्पष्ट निर्धारित हो जाय केवल उन्हीं का प्रयोग करके मद्र या तार स्थानों में अवधि विशेष तक के अनिवार्य प्रयोग की चिन्ता न करना 'कामचार' कहा जाता था।

'वृहद्देशी' में 'कट्प स्वर' के सम्बन्ध में मतग का विचार है कि 'तार और मद्र' व्यवस्था की सिद्धि के लिए जो कुछ कठ ध्वनियों द्वारा गाया जाता है, उसमें मध्यम गति अर्थात् मध्य स्थानीय कट्प अश की प्रमुखता रहती है।

इसी प्रकार 'अश' स्वर के स्थान के विषय में उनका मत है कि "राग का जनक होने और व्यापक होने के कारण अश की प्रधानता होती है।¹

भरत द्वारा कथनित सप्त राग -

नाट्य शास्त्र में² कहा गया है कि 'मुखे तु मध्यमगाम षड्ज (?) प्रतिमुखे स्मृत । साधारितं तथा गर्भे मर्शः कौशिक मध्यमः । कैशिकञ्च तथा कार्यं गानं निर्वहणे बुधे।"

ग्रामों की उत्पत्ति -

लक्ष्योत्पत्ति पहले होती है और लक्षण की बाद में। इसी प्रकार जातियों का जन्म पहले हुआ और उसके बाद उनके रूप या चलन पर विचार करके उनका नामकरण किया गया। लक्षण निर्धारित किये गये।

स्वर प्रयोग में वर्ण विशेष (गान किया और स्वरों के प्रयोग के विशिष्ट क्रम) द्वारा विचारकों को 'श्रुतियों' की पहचान करायी गयी। श्रुति भेद से ही 'ग्राम' के दो

1 - वृहद्देशी पृ० 56

2 - काशी संस्करण (नाट्य शा०) 426 पृ०.

प्रकार 'षड्ज ग्राम' एवं 'मध्यम ग्राम' माने गये और यह निर्धारित किया गया कि अमुक 'जाति' के 'राग' का सम्बन्ध किस ग्राम से है। नाट्य शास्त्र में उल्लिखित है कि जातिभिः श्रुतिभिश्चैव स्वराग्रामत्वमागता । यथा-यथा वृत्तिभेदैः काव्यवधा भवति हि" अर्थात् जिस प्रकार जातियों और श्रुतियों के द्वारा स्वर ग्रामत्व को प्राप्त हुए हैं, उसी प्रकार वृत्ति भेद से काव्यबध होते हैं। षड्जग्राम का ज्ञान पहले हुआ है और मध्यमग्राम की शुद्ध मूर्च्छनाये षड्ज ग्राम के गांधार को चतुःश्रुति बनाकर स्थापित की गयी है।

उदाहरणार्थ -

सा ३ रे २ ग ४ म, ४ प, ३ ध, २ नि, (४ सा) षड्जग्रामीण प्रथम-मूर्च्छना।

सा, ३ रे, ४ ग, २ म, ४ प, ३ ध, २ नि (४ सा) उक्त मूर्च्छना का यह अंतर गांधार युक्त रूप ही म, ३ प, ४ घ, २ नि, ४ सा, ३ रे, २ ग, (४ म) मध्यम ग्रामीय प्रथम शुद्ध मूर्च्छना है।

वृहदेशी में उन सातों शुद्ध ग्राम रागों के प्रस्तार भी प्राप्त होते हैं जो 'नाट्यशास्त्र' में चर्चित हैं। 'रत्नाकर' में मतगोक्त प्रस्तारों के साथ ही उनमें 'गेय पद' भी मिलत हैं जिसे ब्रह्मप्रोक्त कहा गया है और जिनका विषय 'हे - शिवस्तुति'।

इस प्रकार यह एक विशद विवेचन का विषय है। कुल मिलाकर संगीत शास्त्र में स्वरों का महत्व एकतम है तो इसमें अनेकानेक पारिभाषिक शब्द उल्लिखित हैं, जिनका सम्बन्ध महत्वपूर्ण है।

5- संगीत में काव्य का स्थान -

जहा तक संगीत कला मे काव्य के स्थान का प्रश्न है, इस सन्दर्भ मे हम कह सकते है कि दोनों मे अन्योन्याश्रित सम्बन्ध है। काव्य या कविता एक ऐसी छन्दोबद्ध रचना होती है जिसका सम्बन्ध हमारे हृदय से होता है, यही बात संगीत के लिए भी लागू होती है। इसीलिए कहा गया है - 'वाक्य रसात्मक काव्यम्' रस से ओतप्रोत वाक्य रचना ही कारण और और संगीत मे भी आलंकारिकता के साथ ही रसात्मकता सर्वथा विद्यमान रहती है। काव्य मे तुक, लय, गति, यति का पूर्ण विधान हुआ करता है, तभी वह गेय होता है और काव्य कहलाता है, उसी प्रकार संगीत मे भी गेयता बरकरार रहती है।

संगीत मे काव्य और रस की भूमिका -

संगीत - काव्य और रस का अविभाज्य स्थान रहा है। इन्द्रियो से जो कुछ हम अनुभव करते है, उसका प्रभाव हमारे मन पर पड़ता रहता है। अनुभव तो क्षणिक होता है किन्तु उसका प्रभाव या संस्कार हमारे चित्त पर सदा के लिए अंकित हो जाता है।

रति, हास, शोक, क्रोध, उत्साह, भय, घृणा, विस्मय और विरक्ति ऐसे ही संस्कार है जो मानव के हृदय पटल पर अनुभव परंपरा के प्रभाव रूप मे अंकित है। वास्तव मे, इन्हे ही स्थायी भाव की सज्ञा दी गयी है।

प्रसन्नता, शोक, घृणा इत्यादि मनोभाव व्यक्ति के लौकिक जीवन मे स्वच्छदतापूर्वक प्रकट नहीं होते। हमारे 'राग-द्वेष' उन्हें बलपूर्वक जिधर चाहे, हाँकते, लेजाते रहते है। अपनी सुख-सुविधा का प्रत्येक प्राणी ख्याल रखता है, जबकि यदि कोई शत्रुवत् व्यवहार करता हो तो उसके प्रति किसी भी तरह की सहानुभूति नहीं होती। यहाँ

तक शत्रु से सहानुभूति रखने वालों के प्रति भी हमारी दृष्टि बन सी जाती है। यही राग-द्वेष हमारे मन पर छाये रहते हैं। हृदय में सदा रहने वाले भावों की यह उन्मुक्तावस्था ही दर्शक को आनंदानुभव कराती है।

वस्तुतः जब हम कोई नाटक या दृश्य विशेष को देखते हैं तो उसमें दृश्यमान घटनाएँ हमारे सम्मुख क्रमशः आती जाती हैं किन्तु उनमें जो हमारे स्वभाव, मनोवृत्ति के अनुकूल होती है, वह कहीं ज्यादा प्रभावित कर लेती है।

इसी प्रकार जब कोई करुणा का प्रसंग होता है तो वह हम पर विशेष प्रभाव डालता है और हम उसे पुनः देखना चाहते हैं ? क्योंकि उस प्रकृया से हमें एक विशेष आनंद की अनुभूति होती है। मनुष्य दुःख की पुनरावृत्ति नहीं चाहता। उसे सदैव आनंद या सुख की प्राप्ति होनी चाहिए ऐसा ही वह सोचता रहता है।

जिस प्रकार दृश्य काव्य, नाटक इत्यादि से रसानुभूति होती है। उसी प्रकार 'श्रव्यकाव्य' भी आनंद एवं रस की अनुभूति का विषय होता है। उदाहरणार्थ, रामचरितमानस के अयोध्याकांड में 'राम वन गमन' एवं 'दशरथमरण' के प्रसंग को लोग निरंतर सुनते हैं, भयमग्न हो जाते हैं, राते हैं, फिर सुनते हैं और पुनः रोते हैं। यह रोना सम्मुख घटित होने वाली करुण स्थितियों से उत्पन्न रोदन से पृथक् होता है। काव्य के करुणावर्तता के सम्बन्ध कथनित है - वियोगी होगा पहला कवि, आह से उपजा होगा गान। उमड़कर आँखों से चुपचाप वही होगी कविता अनजान।" तात्पर्य यह कि रसात्मकता काव्य का विशेष गुण होता है और संगीत में अपेक्षित होती है।

संगीत काव्य की भाँति राग-द्वेष को नष्ट कर देने में सक्षम है बशर्त कि तन्मयता व तल्लीनता पूर्वक प्रस्तुत की जाय। स्वाभाविकता व सहजता से परिपूर्ण हो।

जैसे कोई सफल साधक यदि हमारे समक्ष किसी ऐसे राग की अवतारणा कर रहा हो, जिससे करुणा फूटी पड़ती है, कलाकार केवल 'आलाप' कर रहा है, 'भाषा' का आश्रय यद्यपि उसने नहीं ले रखा है वह अपने स्वर प्रयोग से ऐसी स्थिति ले आता है कि हम अपनी सुध-बुध खो बैठते हैं। वस्तुतः स्वरों के द्वारा अभिव्यक्त करुणा का 'सवाद' हमारे हृदय में स्थित 'करुणा' से होता है, वह जागृत हो जाती है। तब हमारी आँखों से सतत अश्रुधारा प्रवाहित होने लगती है, और ऐसी मानसिक स्थिति का निर्माण होता है, जिसमें चारों ओर से करुणा का समुद्र उमड़ने सा लगता है। इस प्रकार तत्क्षण भी हमारे हृदय में स्थित व्यक्तिगत रागद्वेष की ग्रथियाँ विलुप्त हो जाती हैं। इस तथ्य से यह स्पष्ट हो जाता है कि काव्य की भाँति संगीत कला से भी स्थायी प्रभाव मनोवृत्ति पर पड़ना स्वाभाविक सा होता है।

विभिन्न कलाओं द्वारा प्राप्त इस आनंद की जो अनुभूति होती है वह अलौकिक होती है। आनंदानुभूति के समय मनुष्य अपनी वैयक्तिक सीमाओं के बंधन से मुक्तप्राय हो जाता है, उसका हृदय अपार हो जाता है। वस्तुतः सामान्य व्यक्ति से एक विशिष्ट मानव बन जाता है।

संगीत एक व्यापक शब्द है, जिसे गीत, वाद्य और नृत्य तीनों का समावेश रहता है। इसमें गीत की प्रधानता होती है, वाद्य उसका अनुकरणकर्ता होता है और नृत्य उपरजक। तात्पर्य यह कि वाद्य गीत का अनुसरण करते हैं और नृत्य वाद्य का अनुगामी।

आज संगीत शब्द का प्रयोग अर्थहीन गायन और वादन के लिए भी होने लगा है, ऐसी दशा में जब हम प्राचीन आचार्यों की संगीत-सम्बन्धी उक्तियों का सामंजस्य संगीत के अपने माने हुए अर्थ के साथ बिठाने लगते हैं, तब असमन्वयात्मक का सर्जन

सा होने लगता है। एक विरोधाभास की स्थिति उत्पन्न हो जाती है। आचार्य कश्यप ने राग और गीत का अंतर व्यक्त करते हुए कहा है कि ग्रह अंश इत्यादि इस लक्षणों से युक्त स्वर-समूह 'राग' होता है। गीत में भी इस स्वर समूह की योजना अपेक्षित है। यह स्वर समूह या राग गीत के चार अंगों में से एक आवश्यक तत्व या अंग है। गीत के अन्य तीन अंग हैं - पद, ताल और गति। तात्पर्य यह हुआ कि केवल राग, ताल और गति गीत के अंग मात्र हैं तथा अर्थबोध और रस-परिपाक में पद के सहायक।

साहित्य की स्वतंत्र सत्ता -

साहित्य की भी अपनी स्वतंत्र सत्ता हुआ करती है, संगीत की भाँति, गद्य भी श्रेष्ठ साहित्य हो सकता है + किन्तु यदि भावों के अनुरूप भाषा को छंदोबद्ध कर दिया जाय, तो उसमें एक विशिष्टता आ जाती है। उदाहरण के तौर पर यदि देखा जाय तो महाकवि कालिदास ने अपने खण्डकाव्य मेघदूत के लिए मदाक्राता छंद का चयन किया है, क्योंकि वह भावानुकूल है। प्रश्न उठता है कि संगीत और काव्य-साहित्य के प्रयोजन रस के साथ वाणी, स्वर, ताल और नृत्य का केसा सम्बन्ध है और कितना है ? इस सम्बन्ध में विचारणीय है कि व्यक्त और अव्यक्त दोनों प्रकार की ध्वनियाँ नाद की विभिन्न उपाधियाँ मानी गयी हैं। शब्द और स्वर का मूल एक है, इनमें सम्बन्ध जन्मजात है। दोनों का ही लक्षण भावों का प्रकाशन करना है। यह कारण है कि शब्द, स्वर, ताल, लय, वाद्य और नृत्य सभी भाव प्रधान रहे हैं इनमें रसमयता व भावुक्ता सर्वथा सन्निहित रही है।

वास्तव में विचार करने पर ज्ञात होता है कि ज्ञान भाव और क्रिया का क्रमिक सतरण हमारे द्वारा किये गये समस्त व्यवहारों का कारण ही होता है। उदाहरण के लिए,

सुंदर फूल के रंग, उसके रूप और गंध से हम उसकी ओर आकृष्ट हो जाते हैं। और हमारे हाथ उसे तोड़ लेने को उद्यत हो जाते हैं, या फिर सजा देते हैं। वस्तुतः इन्द्रियों के द्वारा किसी भी विषय का ज्ञान होने पर उस विषय के प्रति कोई विशेष भाव सहृदयों के हृदयों में उठाना स्वाभाविक ही होता है। जो हमसे अनुकूल क्रिया करवाता है। यह एक तथ्य है। किसी सुंदर, आकर्षक वस्तु को देखकर उसके प्रति अनुकूलता का भाव उठना स्वाभाविक ही है।

इस प्रकार जब हम कोई कुरूप विरूप या जुगुप्सित वस्तु को देखते हैं तो हमारे मन में एक प्रकार का विराग भाव उत्पन्न होता है और इस प्रकार हम उससे दूर ही रहना चाहते हैं। कोयल की उत्कूजन हमारे कानों में मधुर रस घोल देती है। जबकि कौवे की कर्कश आवाज चिढ़ाने वाली प्रतीत होती है। इससे स्पष्ट है कि काव्य में भी गेयता, लापदारी का होना उसका काव्यत्व प्रदर्शित करता है।

प्रायः देखा जाता है कि कतिपय वस्तुओं, चेष्टाओं या स्थितियों का बोध हमारे विनोद का कारण बन जाता है और हमें बलात् हँसी आ जाती है। किसी नव वधू को विधवा होते देख शोक से विह्वल हो जाना या फिर किसी उद्धत व्यक्ति द्वारा निर्बल निरपराध पर प्रहार करते देख क्रोधाकुल जाना, सहज बातें हैं, यही नहीं किसी के त्याग, धैर्य, साहस इत्यादि को देखकर हमारे मन में भी उत्साह का संचार बरबस होने लग जाता है। वर्षाकाल में नदी के प्रचंड वेग की भयकता का दृश्य भयभीत कर देता है।

इसी प्रकार काव्य के सन्दर्भ में भी कहा जा सकता है कि कवि एक संवेदनशील प्राणी होता है। फलतः उसे अपनी सूक्ष्म दृष्टि से वर्णनीय विषयों एवं उनके कारण मानव के हृदय में घटित होने वाले परिवर्तनों की सम्यक पहचान मिल जाती है। साहित्य समाज का दर्पण होता है। समाज में जो स्थिति घट रही है उसका प्रत्यक्ष या परोक्ष

प्रभाव कवि या रचनाकार अथवा साहित्यकार पर पड़े बिना रह ही नहीं सकता। यही कारण है कि वे विभिन्न घटनाओं और स्थितियों का यथावत् चित्रण करके पात्रों में उन घटनाओं और स्थिति-परिस्थितियों की प्रतिक्रियाओं का वर्णन करता है जो कि विभिन्न उक्तियों एवं चेष्टाओं के रूप में होती हैं।

काव्यकार मानव विभिन्न चरित्रगत स्थितियों अथवा प्रवृत्तियों को भलीभाँति परख लेता है और उनके अंतर को समझते हुए अपने पात्रों के चरित्र के अनुकूल ही उनसे तद्गत आचरण करता है। कवि को मानव हृदय की वास्तविक परख होती है। साहित्यकार द्वारा कल्पित पात्र और घटनाएँ, ऐतिहासिक ही हो आवश्यक नहीं किन्तु फिर भी प्रायः वह श्रोता, दर्शक अथवा पाठक को सत्य सी प्रतीत हुआ करती है। दरअसल कवि द्वारा कल्पित घटनाएँ, दृश्याकन व चरित्रचित्रण तथा उन घटनाओं से कल्पित पात्रों पर होने वाली प्रतिक्रियाएँ स्वाभाविक होती हैं, यही कारण है कि वे पाठकों को पढ़ते समय सत्य ही मालूम पड़ती है। कवि मनुष्य हृदय के जिन भावों को विश्लेषित करता है और तदुपरान्त पात्रों के संवाद, कथनोपकथन एवं आचरण के माध्यम से पाठकों के सम्मुख प्रस्तुत करता है, वे भाव सनातन होते हैं। कमोवेश प्रकारान्तर से ही सही वे आज भी विद्यमान हैं, जो प्रस्तरयुग से चले आ रहे हैं।

अतीत की घटनाओं से प्रत्येक मानव सबक सीखता है और वर्तमान एवं भविष्य में वैसा ही करने की चेष्टा भी प्रायः किया करता है। कहने का तात्पर्य यह है कि युद्ध या संघर्ष पहले भी होता था और आज भी होता है, साधन व माध्यमों में परिवर्तन भले ही हो गया हो किन्तु मूलतः भाव वही रहता है। उदाहरण के लिए आज का युग वैज्ञानिक युग है अतः आज पहले युग के प्रस्तर के औजारों की जगह बम इत्यादि का प्रयोग किया जाता है। अपनी पतिव्रता पत्नी के चुरा लिये जाने पर राम ने विलाप

किया था, यदि आज भी ऐसा घटना घटित हो जाती है और किसी मनुष्य की पत्नी वास्तव में सुयोग्य पतिव्रता है तो वह रोयेगा जरूर, अर्थात् सुख, दुःख, भय, उत्साह, करुणा, हास सदा-सर्वदा से घटित होते चले आ रहे हैं। दूसरे शब्दों में भावों की सत्ता अनादिकाल से रही है, अभिव्यक्ति के माध्यमों में परिवर्तन, समय, सापेक्षता का कारण ही आज भी हम महाकवियों के सुंदर काव्यों का अवगाहन सहृदयता व सरसता पूर्वक करते हैं, चाहे वह 'अभिज्ञान शाकुन्तलम्' हो या फिर 'मेघदूतम्'। जयदेव का गीतगोविन्दम् आज भी सरस संगीतमयी आनंददायिनी अनुभूति कराता है। सूर, तुलसी, मीरा के पद अपनी भव्यता व गेयता के कारण ही आज भी जनमानस के अन्तः में समाये हुए हैं और विभिन्न संगीतमयी सुरनहरियों द्वारा प्रस्फुटित होते रहते हैं।

इससे यह स्पष्ट होता है कि संगीत में काव्य का स्थान महत्वपूर्ण है, उसकी भूमिका सर्वथा निरापद है।

काव्य एवं संगीत -

काव्य (साहित्य) एवं संगीत के सम्बन्ध के बारे में कहा जा सकता है कि जब हम अपने भावों को व्यक्त करते हैं, तब हमारा माध्यम केवल वाणी ही नहीं होता अपितु इसके साथ ही अंग-प्रत्यंग की भाव भंगिमायें भी विविधशः कार्य करती हैं। वाणी का उच्चावच्य भावों को प्रकट करने में काफी सीमा तक सहायक होता है। वस्तुतः वाणी का यह उतार-चढ़ाव यदि सगत न हो तो अभीष्ट अर्थ का सही बोध नहीं हो सकता। वाणी के इसी उतार-चढ़ाव को 'काकु' की सजा दी जाती है। जैसे यदि हम किसी के स्वागतार्थ उसके सामने प्रसन्न मुद्रा में न पेश आकर, रोनी सी सूरत बनाये तो वह 'आगन्तुक' पुनः मिलने अथवा आने का प्रयास नहीं करेगा। इसी प्रकार को व्यक्ति यदि सुदूर बैठा हो तो उसे बुलाने में अथवा वार्तालाप करने में हमारी आवाज

काफी तीव्र हो जाती है। इतना ही नहीं जब चिल्लाकर क्रोध की चरम सीमा तक जा पहुँचते हैं तो, ऐसा स्वर 'दीप्त' कहा जायेगा। निर्वेद, ग्लानि, दीनता इत्यादि भावों को व्यक्तीकरण के समय अथवा शस्त्र के कारण हुए घाव से कराहते समय जिस स्वर की स्थिति होती है।

मद्र स्वर किसी का स्वागत भाषण करते रोगग्रस्तता या श्रान्तमय स्थिति में प्रतीत होता है। ऐसी स्थिति में थकी सी आवाज नीव या निम्न स्वर के अन्तर्गत आती है। स्वर की उच्च, दीप्त, मद्र और नीच इत्यादि अवस्थाओं को ही पाठ में अलंकार के नाम से जाना जाता है। वाणी के भावानुरूप उतार-चढ़ाव के फलस्वरूप ही सगीत के सप्त-सुरों और तीन सप्तकों का विकास संभव हुआ है। विभिन्न भावों को जब हम प्रकट करते हैं तो हमारी ध्वनि में उतार-चढ़ाव होता है उसके साथ ही साथ हमारी जो चेष्टाये या भावभंगिमायें होती हैं तथा हमारे द्वारा प्रयोग की जाने वाली शब्दों की गति में भी अनेकरूपता उत्पन्न हो जाती है।

जल्दीबाजी या शीघ्रता में या भय की अभिव्यक्ति में हमारे शब्दों की गति में तीव्रता आ जाती है, जिसे 'द्रुत' कहा जाता है। इसी तरह हमारे विचार, वितर्क इत्यादि अवस्थाओं में शब्दों की गति 'विलम्बित' हो जाती है। जबकि सामान्य उच्चारण में गति का स्वरूप 'मध्य' रहा करता है। यही कारण है कि प्राचीन सगीताचार्यों ने पात्रों के वार्तालाप के समय यथास्थान विलम्बित, मध्य और द्रुत लय के प्रयोग का विधान किया है।

आचार्यों ने पाठालकारों के अन्तर्गत द्रुत एवं विलम्बित की भी गणना की है। वस्तुतः नृत्य कला का प्रादुर्भाव हमारी वाह्य आंगिक चेष्टाओं और गतियों से ही हुआ जान पड़ता है।

आरोह अवरोह की विभिन्नता -

वस्तुतः वाक्यों को बोलते समय उतार-चढ़ाव की स्थिति से यद्यपि अभीष्ट अर्थ की प्रतीत होती है तथापि वाक्य उच्चारण के समय होने वाला उतार-चढ़ाव संगीत में घटित होने वाले उतार-चढ़ाव अथवा आरोहावरोह का कारण होने पर भी उससे कहीं पृथक् है, भिन्न है। कदाचित् इसीलिए बोलना और गाना दो भिन्न-भिन्न क्रियाये मानी जाती है। संगीत में आरोह-अवरोह पर विशेष ध्यान दिया जाता है, उसका विशेष महत्व होता है, उस प्रक्रिया को ही 'अवधान' सज्ञा संगीत में दी गयी है।

कोई भी काव्य अथवा कवि द्वारा प्रणीत नाटक इत्यादि स्वयं नहीं बोल सकता नाटक या काव्य के पात्र स्वतः आकर भाव-प्रदर्शन नहीं किया करते अपितु सन्निहित शब्दों से सहृदय पाठक जनों के अन्तः पटल पर एक चित्र सा अंकित होता जाता है जो उस काव्य में वर्णित होता है, हालांकि वह क्षणिक ही प्राय होता है। कदाचित् इसी कारण ही दृश्यकाव्यों अथवा रूपकों/नाटकों का प्रादुर्भाव हुआ जिनसे कवि के द्वारा अभिप्रेत अर्थ की पूर्णरूपेण पुष्टि हो जाती है, उसका मूर्तमान स्वरूप प्रकट हो जाता है।

काव्यों में नाटक अथवा रूपक को श्रेष्ठतम, कहा गया है - काव्येषु नाटक रम्य इसमें अभिनय प्रस्तुतीकरण के समय पात्र कवि-सर्जना के अनुरूप स्वाभाविक उतार-चढ़ाव अथवा जैसी दृश्यात्मक स्थिति होती है उसी के अनुकूल विविध प्रकार आंगिक चेष्टाओं एवं हाव-भावों का प्रदर्शन करते हैं। ऐसी स्थिति में अभिनता अथवा अन्य सहायक पात्रों द्वारा जिस प्रकार का मंचन प्रस्तुत किया जाता है, वहीं दर्शक दीर्घा को मुग्ध कर लेता है और तत्क्षण के लिए वह प्रायः सबकुछ भुला सा बैठता है। यही अभिनेयता की सफलता का रहस्य भी होता है।

वास्तविक स्थिति देश-स्थान एव काल को विस्मृत करके जब अभिनीत दृश्य व सम्बन्धित स्थिति में मुग्ध हो जाते हैं तो एक विशिष्ट प्रकार की आनन्दानुभूति होती है, वस्तुतः आनन्द की यही स्थिति 'रस' कहलाती है। उस समय दर्शक सजीव प्राणी होते हुए भी लौकिक चेतना से पृथक् सा प्रतीत होने लगता है। उस समय वह रसमयी दशा को प्राप्त हो जाता है। इसीलिए काव्य को रस की आत्मा के रूप में जाना जाता है।

दृश्य चाहे सयोग का हो या वियोग का, अत्याचार पूर्व स्थिति का हो या फिर धर्म से अनुप्राणित, शोकावस्था या विवाहोत्सव का मंगलमयी वातावरण प्रायः सभी प्रकार की स्थितियों में दर्शक रस का आस्वादन कर लेते हैं।

आनन्दानुभूति -

आचार्य मम्मट के शब्दों में कहा जा सकता है कि कवि की सृष्टि में सर्वत्र सुख ही सुख है, दुःख नहीं। कवि एव अभिनेता का वास्तविक ध्येय ही होता है स्थायी भावों को जाग्रत कर देना और रस में आप्लावित कर देना, जिससे हमारे अग प्रत्यग में एक विशेष प्रकार की थिरकन उठती है और हम रस सागर में डूब से जाते हैं। गाते हैं, गुनगुनाते हैं।

वस्तुतः अर्थबोध के द्वारा रस-परिपाक में भाषा एक प्रधान कारक तत्व होती है। काकु और गति आदि उसके आवश्यक एव सहायक तत्व होते हैं। जब राग की सहायता लिये बिना ही रस की अनुभूति हो जाती है तो यह निष्कर्षित होता है कि संगीत की जन्मदात्री 'काकु' को तो नहीं छोड़ा जा सकता अपितु 'सारेग मयधनि' के बिना भी कार्य हो जाता है।

भाव संबोधन प्रक्रिया में भाषा का संयोग अथवा विधान राग की शक्ति को अपना अंग बना लेता है तभी अपनी शक्ति को बढ़ाता है। यही नहीं राग गीत का अनिवार्य अंग बन जाता है और रस-परिपाक में एक सुंदर श्रेष्ठ सहायक उपादान की भूमिका का निर्वाह करने लगता है। भारतीय विद्वानों की मान्यता रही है कि 'गीत' (काव्य का अंग) के द्वारा श्रोताओं के हृदय में स्थित आनंद मात्र की अनुभूति करायी जा सकती है, उस समय उनके अंदर स्थित रजोगुण व तमोगुण तिरोहित हो जाते हैं और उनके अन्तःकरण में 'सत्त्वगुण' का आविर्भाव हो जाता है। वस्तुतः यही काव्यानंद है जो व्यक्तिगत रागद्वेष, चिन्ता, सोच, हर्ष, औत्सुक्य से परे हटकर एक विशिष्ट चेतनामयी स्थिति की सर्जना करने में सर्वथा सक्षम होता है। वास्तव में यही रसात्मक अनुभूति संगीत और काव्य का प्रमुख ध्येय होता है जो संगीत काव्य के स्थान को महत्वपूर्ण सिद्ध करता है।

श्रोताओं को आनंद के रस-सागर में डुबो देने की एक प्रकृया बड़ी ही नैसर्गिक व स्वाभाविक हुआ करती है, जो एक सच्चे संगीतकार एवं काव्यकार में पायी जाती है। जब कोई रससिद्ध गायक अपना गान प्रस्तुत करता है तो जनमन के अंदर के तार झकृत होने लग जाते हैं, वस्तुतः तब गायक के स्वरों में व्यक्त करुणा से और व्यक्ति की स्वाभाविक करुणा का सवाद सा होने लगता है।

सांसारिक जीवन में होने वाला अश्रुपात वस्तुतः ऐसे अवसरों पर होने वाले रोदन से कहीं पृथक् होता है। सचमुच वह रुदन आनंदमयी होता है, लौकिक नहीं। एक असीम शान्ति-सौरभ की स्थिति होती है। तात्पर्य यह है कि संगीत का ध्येय श्रोताओं के मन को मुग्ध कर देना उसे व्यक्तिगत रागद्वेष भावनाओं से दूर कर देना

ही होता है, जिसके फलस्वरूप श्रोतागण तन्मय हो जाते हैं और यही प्रयोजन काव्य का भी होता है। 'गीत' का प्रयोजन किसी सोये हुए भाव को पूर्णतया जाग्रत कर देना और उसी में निमग्न कर देना होता है। यही 'आनन्द' गीत की आत्मा कही जाती है।

एक विचारणीय प्रश्न यह उठता है कि साहित्यकार संगीत की ओर से प्रायः तटस्थ सा है और संगीतज्ञ भी जब रसतत्त्व का पूर्ण ज्ञाता नहीं है, तो ऐसी स्थिति में संगीत और साहित्य अथवा काव्य की सामीप्यता कैसे संभव है ?

उदाहरणार्थ सस्कृत अथवा हिन्दी का अध्येता भरतमुनि के नाम से अवगत होता है, साथ ही उसे इस बात की भी जानकारी है कि नाट्य विधा के चार उपादान हैं, जिनमें 'गीत' भी सम्मिलित है। किन्तु उसे इस बात की पूर्ण जानकारी नहीं है कि गीत के चार अंग स्वर, पद, लय और मार्ग भी हैं। रस-प्रकरण का जब वह अध्ययन करता है तो वह शकुन्तल, भट्टनायक, भट्टलोल्लस तथा अभिनवगुप्त आदि आचार्यों के नाम से परिचित हो जाता है, परन्तु उसके पास इस तथ्य को जानने का कोई माध्यम नहीं कि ये आचार्य प्रवर संगीत के महान ज्ञाता भी थे और सुधी-साधक थे। इन्हीं आचार्यों ने सम्पूर्ण 'नाट्यशास्त्र' को व्याख्यापित किया है जिसके अध्याय संगीत विषय से ही सम्बन्ध रखते हैं। इससे यह स्पष्ट हो जाता है कि संगीत में काव्यकारों की महत्वपूर्ण भूमिका रही है। वे प्रायः संगीत मर्मज्ञ भी हुआ करते थे। वास्तव में 'नाद' के रूप 'स्वरवान्' और 'अभिधानवान्' है। स्वरवान् रूप वीणा, वेणु या गायक के कंठ में गुंजित होता है और भाषा-सापेक्ष न होते हुए भी 'व्यञ्जक' होता है जबकि अभिधानवान् रूप काव्य में साहित्य में प्रस्फुटित होता है और व्यञ्जना ही इसका भी प्राणस्वरूप ही भगवती सरस्वती की वीणा को नाद के स्वरवान् रूप का प्रतीक माना जाता है और 'पुस्तक' को अभिधानवान् रूप का संकेत। जब तक साहित्यकार की

ओर से वीणा और संगीतकार की तरफ से 'पुस्तक' की अपेक्षा नहीं होगी तब तक दोनों में निकटता आने में दिक्कत होगी। उदाहरणार्थ भरतमुनि ने जहाँ अपने नाट्य शास्त्र में स्थायी भाव, अनुभाव, सचारी भाव जैसे पारिभाषिक शब्दों का उल्लेख किया है वहीं दूसरी ओर स्थायी, स्वर, अनुवादी स्वर और सचारी स्वरों का भी प्रयोग किया है।

आज का गीतकार छंद की गेयता के बारे में कहाँ तक और कितना विचार करता है। इसके साथ ही स्वर योजना कहाँ तक आवश्यक है। यह सब कुछ उसी पर निर्भर करता है। हिंदी जगत आज जिस 'गीतकार' के रूप से अवगत है उसके लिए प्रायः संगीतिक ज्ञान की विशेष आवश्यकता नहीं है आधुनिक समय का गीतकार अपनी एक विशिष्ट 'धुन' या टरे का सर्जक होता है, जिसे वह विभिन्न अवसरों, कवि-सम्मेलनों में गुनगुनाता है। स्थिति विचारणीय है।

महाकाव्यों में वस्तुतः जिन छंदों का उपयोग हुआ है वे प्रायः पाठ्य ही कहे जाते हैं, जो केवल पाठ्य के रूप में उपयोगिता रखते हैं। आचार्य भरत द्वारा कुछ विशेष प्रकार के छंदों का चयन किया गया जो 'गेय पद' कहे गये। इसी प्रकार गीतकार जयदेव कवि विद्यावति, सूर और तुलसी का पद शीर्षक से जानी जाने वाली रचनाएँ गेय छंदों में ही रचित की गयी हैं, जिसके कारण उन्हें 'पद' कहा जाता है।

पुरुषार्थ चतुष्टय और संगीत -

भारतीय मनीषियों ने सदैव पुरुषार्थ चतुष्टय को महत्व प्रदान किया है और उनकी दृष्टि में प्रत्येक विद्या का लक्ष्य धर्म, अर्थ, काम और मोक्ष की प्राप्ति है। यहाँ तक कि वात्स्यायन ने कामशास्त्र को भी इस पवित्र लक्ष्य की पूर्ति का साधन माना है।

इसी प्रकार संगीत हमारे देश में यज्ञों का एक अनिवार्य अंग था, जिनके द्वारा आधिदैविक विभूतियों को प्रसन्न करने का अनुष्ठान किया जाता था। उनकी संगीत प्रियता एक सर्वसम्मत सत्य थी। यही कारण है कि ब्रह्मा यदि गायक है तो विष्णु मृदंग वादक तथा शंकर डमरू बजाते हैं तथा अलौकिक नर्तन करते हैं। सरस्वती वीणावादिनी है तो पार्वती नृत्यपररगता हैं।

नाद के दो रूपों- साहित्य और संगीत को मनुष्यता का लक्षण माना जाता रहा है, इससे अपरिचित व्यक्ति को हमारी काव्य परंपराओं में पशु की सजा प्रदान की गयी है -

"साहित्य संगीत कला विहीन । साक्षात् पशु पुच्छविषाण हीन ¹।

संगीत का आदि स्थल अर्थात् उदगम स्थान 'वेद' को माना गया है, जो संगीत वेदों में मार्गव अथवा अन्वेषण का परिणाम है, उसे 'मार्ग' सजा दी जाती है, इसका स्वरूप शाश्वत है और लक्ष्य है मोक्ष।

शास्त्रज्ञों ने कला और उससे उत्पन्न होने वाले आनंद में कार्य-कारण सम्बन्ध ढूँढने की चेष्टा की है।

उन्होंने आनंद जनक नियमों का निर्माण नहीं अन्वेषण किया है। नाद सौन्दर्य जन्य आनंद अनंत है, उसकी अभिव्यक्ति के साधन भी अनंत हैं। इसकी परंपरा को ही अद्यावधि आचार्यों शास्त्रकारों ने बरकरार रखा है जिनमें आचार्य भरत अभिनवगुप्तादि के नाम उल्लेखनीय हैं। आचार्य अभिनव गुप्त ने अध्यात्म शास्त्र, साहित्यशास्त्र, सौंदर्यशास्त्र, संगीतशास्त्र इत्यादि का गहन अध्ययन किया था। नाट्यशास्त्र (भरत) में संपूर्ण जीवन

के अभिनय की शिक्षा दी गयी है। आचार्य अभिनवगुप्त ने इसी नाट्यशास्त्र पर अपनी प्रसिद्ध, अनुपम टीका 'अभिनव भारती' लिखी है। संगीत जगत में उत्पन्न अनेक भ्रान्त पूर्ण स्थितियों का समाधान 'अभिनव भारती' में हुआ है। इसी प्रकार आदिकाव्य 'रामायण' को पाठ्य और गेय दोनों में ही मधुर कहा गया है। तंत्री पर अवसर के अनुसार इसकी योजना द्रुत, विलंबित और मध्य लय में की जा सकती है। गांधर्व के तत्त्व को समझने वाले वे व्यक्ति जो वीणा के मद्र, मध्य और तार स्थानों में अभीष्ट मूर्च्छना की स्थापना में समर्थ हैं, आदिकाव्य में इन्हीं रूपों में प्रस्तुत करते थे।¹ इसी प्रकार महाकवि कालिदास के काव्य में संगीत के साध्य स्पष्टतया प्राप्त होते हैं। इस शास्त्र के सिद्धान्त और प्रयोग दोनों ही पक्षों पर महाकवि कालिदास का पूर्णाधिकार था। उनकी रचनाओं में वीणा वल्लभी जैसे शब्दों का प्रयोग मिलता है। मेघदूत में यक्ष द्वारा अपनी प्रेयसी का बखान करते हुए मेघ का कथन है कि 'ओ सौम्य । मेरी प्रियतमा अपनी गोद में या मलिन वसन पर वीणा को रखे हुए अपनी ही मिलाई हुई मूर्च्छना को बार-बार भूलती हुई, आसुओं से सिक्त तंत्री को यथास्थान मिलाकर मेरे नाम से अकित गेयपद को गाने की इच्छा करती होगी।'²

इसी प्रकार अनेक आदि काव्यकारों व उनकी कृतियों में अनेकानेक सांगीतिक तत्त्व मिलते हैं, जिनसे काव्य एवं संगीत में सामंजस्य के स्वर सुनाई पड़ते हैं। इस सन्दर्भ में हम एक संस्कृत भाषा की सुप्रसिद्ध उक्ति का उल्लेख कर सकते हैं -

1 - रामायण बालकांड, अध्याय 6 श्लोक 7-10

2 - उत्सवे वा मलिन वसने सौम्य निक्षिप्प वीणा ।" (मेघदूत)।

तदनुसार,

न सा विद्या न सा रीतिर्न

तच्छास्त्र न सा कला।

जायते यन्न काव्यागमहो,

भारो महान क्रवे ॥”

अर्थात् जो काव्य का अग न हो, ऐसी न कोई विद्या है, न कोई रीति, न कोई शास्त्र है, न कला। अहो कवि का उत्तरदायित्व महान है।”

ध्रुवपद में काव्य-साहित्य - (संक्षिप्त विवेचन) -

ध्रुवपद सगीत में काव्य (साहित्य) को महत्वपूर्ण स्थान दिया गया है। इस सन्दर्भ में हम मध्ययुगीन इतिहास के ग्वालियर नरेश महाराज मानसिंह तोमर की राज्यावधि का उल्लेख कर सकते हैं। उन्होंने अपने प्रदेश की लोकभाषा को राज्यभाषा के पद पर प्रतिष्ठित किया था। इसके साथ ही साथ उस क्षण में स्वयमेव गीत-काव्य-रचना करके तथा अन्य प्रतिभावान गायकों को भी इस ओर प्रवृत्त किया। इन लोगों ने अनेक ऐसे गीतों की रचनाएँ कीं जो अबुल फजल के विचार से श्रोताओं के प्रत्येक वर्ग को रुचिकर लगे। इस प्रकार के काव्य-गीतों में देवी-देवताओं की स्तुति के अतिरिक्त अमृत्य जीवन की मनोरम झलक मिलती थी, जो प्रत्येक सहृदय को आकृष्ट कर लेने में पर्याप्त रूपेण सक्षम थे। इनमें अनेक प्रतापवान आश्रयदाताओं का विरुद्ध गान भी किया गया मिलता है। इतना ही नहीं इन गीतों की अनेक ऐसे उत्सवासरों पर चर्चा भी की गयी है, जो कुछ क्षण के लिए जन-सर्वग को वास्तविक जीवन की कठोर विषमताओं से दूर कर देती है।

मानसिंह के दरबार में सहस्रों गीत रचे गये थे और 'मानकुतूहल' का भी निर्माण हो चुका था, जिसमें नयिका-भेद जैसे काव्य के अंगों का भी विवेचन किया गया था।

कालांतर में जब राज्याश्रय की परंपरा और नाट्यशालाओं की स्थिति नष्टप्राय हो गयी तो साहित्य मनीषियों का सम्बन्ध भी साहित्य के गेय रूप के साथ हटता चला गया। इसी प्रकार ध्रुवपद साहित्य भी आलोचकों की दृष्टि उपेक्षा का ही विषय बना रहा। यह बात और है कि बीसवीं सदी के हिन्दी आलोचक द्वारा स्वामी हरिदास की रचनाओं को ऊबड़-खाबड़ कहकर ध्रुव पदों की चर्चा मात्र कर दी गयी थी।

बीसवीं सदी ईस्वी में 'संगीत रत्नाकर' की भी उपेक्षा की गयी जो मानसिंह तोमर और राजा रामचंद्र बघेला की राजसभाओं से लेकर मुगल शासक शाहजहाँ तक के दरबारों में विचारणीय रहा, चर्चा का विषय रहा था। इसका परिणाम यह हुआ कि अनेक लोगों की नजर में मात्र स्वर और राग ही शेष रह गये।

इस प्रकार वाग्गेयकारों की सर्वोत्कृष्ट परंपरा के तिरोहित हो जाने से ध्रुवपदों का अद्यावधि वास्तविक मूल्यांकन नहीं हो पाया है। जबकि अनेक दृष्टियों से ध्रुवपद संग्रहों में बहुमूल्य जानकारी प्राप्त हो जाती है।

उदाहरण के तौर पर सुप्रसिद्ध संगीतज्ञ तानसेन के जन्यकाल पर प्रकाश डालने वाले एक ध्रुवपद में छत्रपति राजा मान की प्रशस्ति वर्णित है, जिसका सम्बन्ध राजा मानसिंह तोमर से माना जा सकता है।¹

1 - छत्रपति मान राज, तुम चिरजीव रहो, जो लो ध्रुव मेरू तारो।
चहूँ देश से गुनीजन आवत, तुम पे धावत तबहि को जग उज्यारो।
तुमसे जो नहीं और कासे जाय कहूँ दोर, मोये रक्षा करन हारो।
देत करोरन मुनीजन को अजाचक किये तानसेन प्रातेपारो।"

इस ध्रुवपद से यह स्पष्ट होता है कि मानसिंह तोमर के मृत्युकाल 1516 ई० से पूर्व तानसेन राजा के समक्ष प्रस्तुत करने योग्य ध्रुवपदों की रचना करने में सक्षम हो चुके थे। इसी प्रकार एक ध्रुवपद में राजाराम वधेला की दानशीलता का तथा उसकी आश्रयदाता प्रवृत्ति का प्रशस्ति गान किया गया है। इससे तानसेन की धार्मिक अभिवृत्ति का भी संकेत प्राप्त होता है। यथा -

मगन रोर दालिद्र भो कौन हरे ।

जो निरद के जिअ में जौन धरे

कहा भयौ जौ भये छत्रपति नरेस,

राम राजा को परसाद पाये

बिना विपतिसागर कौन तौर तरे ।

× × × × × × × ×

वीर भान जू कौ नद, काटन दुखदद-फद,

बिनती करत तानसेन उरै ।

उतरि दिसा तौ पछिम जो उगै,

भान देव कौ रामस्थान करै ।

ध्रुवपदों की संगीत शास्त्र सम्बन्धी महत्ता पर पर्याप्त प्रकाश पड़ता है। इस सन्दर्भ में तान सेन की यह रचना उल्लेखनीय है -

धैवत पचम, मधिम गधार,

रखेपरजसुर साधि साधि गुनी।

निषाद रे। तेरह अलकार, बाईस श्रुति साधिवाद उचारि सा रे।

ग म प ध नि सा सुधर स नि ध प म ग रे ।

त्रिविध-त्रिवेध, सुरन मध्य तृतीय तृतीय विरत जानत विदवान सप्तसुर, तीनि
ग्राम इकईस मूर्च्छना, छत्तीस भेदनादवाद तानसेन विधान रे।'

षडजग्राम के ध प म ग रे सा नि भरत की षडजग्रामीप निषाद आदि मूर्च्छना
का अवरोहात्मक रूप है। तानसेन ने इसकी साधना करने की बात कही है और अलकारों
एव श्रुतियों का ज्ञान भी प्राप्त करने हेतु कहा है। तानसेन का कहना है कि 'सा रे ग म प
ध नि' का उच्चारण करो, उनके इस निर्देशन से यह संकेतित होता है कि आचार्य
भारत के षडजग्राम के नि सा रे ग म प ध, अकबर के काल में सा रे ग म प ध नि
कहे जाने लगे थे।

अदारग का एक ध्रुव पद¹ इस प्रकार हो जा यह सिद्ध करता है कि तानसेन
और उसके वंशजों को ग्राम एव मूर्च्छना के सिद्धान्तों को सम्यक जानकारी हासिल थी।
अनेक ध्रुव पदों में 'सप्तगुप्त' और 'सप्तप्रकट' स्वरों की मूर्च्छनानुसारिणी और मेलानुसारिणी
दोनों ही सज्ञाओं की तरफ इशारा किया गया है।

सम्राट औरंगजेब प्रारंभिक काल के भी कतिपय विभिन्न विधि त्योहारों से
सम्बन्धित ध्रुव पद प्राप्त होते हैं। इनमें 'मंगलमुखियों' द्वारा प्रार्थना की गयी है -
"वरस लौं मंगलमुखीनि सग खेलौ धमारो ।"

अनेक प्रकार के ध्रुवपदों में नखशिख, अंग, ऋतु वर्णन, माणिका भेद इत्यादि
विषय भी वर्णित किये गये हैं। इसके साथ अर्थालंकारों की भी सुन्दर संयोजना मिलती

1 - होत मधिम खरज पंचम, रिखब धैवत गधार

निषाद मधिम पंचम सुर।

अदारग जाकौ व्योरो काहू सो न बूझिये,

जे जानत है, तिनि पायौ बडौ गुर।।

है। उदाहरणार्थ तानसेन का एक वर्णन -

झूमि-झूमि आवत, नैना भारे तिहारे।
विधुरी अलकैं स्याम घन सी लागत
झपकि - झपकि उधरि जात मेरे जान तारे
xxxxx तान सेन की प्रभु सदाई छके
रहत कोकिस की धुनि मोहिं बन अजन कारे ।'

इसी प्रकार उत्प्रेक्षा और संदेह अलंकार का एक सुंदर प्रयोग निम्न ध्रुववद में दृष्टव्य है -

त्रिवेणी उलटि वही मानो तिरछी चितवन
त्रीआ पिया तन देखो। त्रिवेणी गगा -
सलिला (सरिता) को सग लिए सागर सौ कछु
अनवन देखौ। केधौ कहूँ पतितन घेरौ केधौ
कहूँ पास मोछ केधौ बहुराइबे के उनगन पैरवे।
तानसेन के प्रभु मोहिनी सी पढ़ि डरति
केधौ कहूँ आगै सकर मुनि देशो ।"

इसी प्रकार अनेक उदाहरण प्राप्त होते हैं जिनसे तत्कालीन झाँकी का दर्शन प्राप्त होता है।

6- वाग्गेयकारों की रचना -

विभिन्न रवाइतों से पता चलता है कि प्रागैतिहासिक युग में गायन, वादन एवं नृत्य का स्वतंत्र विकास हो चुका था और रसास्वादनार्थ। उनका प्रयोग नाट्य कला में भी किया जाता था। नाट्य के सन्दर्भ में प्राप्य विवरणानुसार भरत द्वारा सर्वप्रथम भू-लोक में इसका प्रादुर्भाव किया गया तदुपरान्त उनके उत्तराधिकारियों 'कोहलाचार्य आदि' द्वारा उसका विकास हुआ। उस समय तक अनेक प्रकार की वीणाओं का आविष्कार किया जा चुका था यथा - डमरू, ढक्का, मृदंग आदि।

प्राचीनकालीन रचनाएँ -

प्राचीनकालीन सगीत-सर्जकों अथवा वाड्यकारों से लेकर आधुनिक युगीन वाग्गेयकारों की यथा सभव प्राप्य रचनाओं एवं कृतियों का क्रमिक वर्णन कुछ इस प्रकार प्रस्तुत किया जा सकता है -

(1) प्रजापिता ब्रह्म या स्वयम्भू नाट्यवेद के आविष्कर्ता थे, जिन्होंने महामुनि भरत को शिक्षित किया था। उनकी वीणा का नाम था - ब्रह्मवीणा अथवा घोषा, घोषक, घोषवती एवं एकतत्री। इनमें एकतत्री को समस्त वीणाओं की जननी माना गया है।¹

(2) शंकर अथवा शिव - 'नदिकेश्वर तारिका' के अनुसार भगवान शिव के डमरू से चौदह वैयाकरणिक सूत्रों की उत्पत्ति हुयी जिन्हें माहेश्वर सूत्र कहा जाता है। यही समस्त वाड्य तथा इनमें प्रदर्शित स्वरवर्ण सगीतस्वरों का आधार है। स्वरवर्णों का सांगीतिक रूप है यथा अ इ उ को क्रमश षड्ज, ऋषभ, गांधार के रूप में भी जाना जाता है।² नृत्यकला के आविष्कर्ता भगवान शंकर को प० उमापति के विचार से

1 - प्रकृतिस्सर्कवीणानायेषा श्रीशाङ्गिणोदिता - शाङ्गदेव.

2 - अङ्गुण, सरिगा, स्मृता - रूद्रडमरूमवसूत्रविवरण ।

पाच रागों का जनक भी माना गया है' -

"मयेव पञ्चभिर्वक्त्रे सृष्टा पूर्वकुतूहलात् ।"

'सुधाकलश' में शंकर को ही मुरज या मृदंग का आविष्कर्ता कहा गया है। 'औमापतम' नामक रचना में स्वर, मूर्च्छना, जाति, प्रबध, राग एवं वाद्यादि के विषय में प्राप्य वर्णन भरत संप्रदाय से मेल नहीं खाता। संभवतः उस ग्रंथ की रचना शिवमतानुयायी किसी पश्चात्पूर्व लेखक द्वारा की गयी है।¹

सगीतरत्नाकर की व्याख्या में कल्लिनाथ द्वारा शाङ्गदेव के अनिर्दिष्ट कतिपय रागों के लक्षणों के विषय में उमापति द्वारा चर्चा विस्तार से की गयी है। अनालम्बी वीणा को भगवान् शंकर का माना गया है।

नन्दिकेश्वर के सिद्धांतों का प्रतिपादन करने वाले ग्रंथ 'भरतार्णव' में लास्योद्भाविका पार्वती के सिद्धान्तों के विषय में प्रतिपादन करने वाले ग्रंथ 'भरतार्थचन्द्रिका' का उल्लेख करता है।

रससिद्धांत के आचार्य नन्दिकेश्वर अथवा तड़ु जो कि ताण्डव नृत्य के प्रवर्तक माने जाते हैं। उनके सिद्धांतों का 'नन्दिकेश्वरतारिका' में मिलता है, जिसके टीकाकार 'उपमन्यु' है। नन्दिकेश्वर के तीन 'ग्राम' नद्यावर्त, जीमूत और सुभद्र की ग्रामों से पृथक् प्रतीत होते हैं।

'भरतार्णव' में बारहवीं शताब्दी ई० के ग्रंथकार हरिपाल तथा उनको मिली उपाधियों का उल्लेख मिलता है। हरिपाल रचित 'सगीत सुधाकर' भी एक उल्लेखनीय ग्रंथ है।

'निगीत' या 'वहिर्गीत' के आविष्कार नारद के सिद्धान्तों का विवेचन 'पंचमसारसंहिता' एवं 'नारदीय शिक्षा' में हुआ है। नान्यदेव के मतानुसार 'नारदीय शिक्षा' की व्याख्या शुभाकर नामक आचार्य ने की है। 'पंचमसारसंहिता' में रागों का ध्यान का भी वर्णन मिलता है।¹

इसी प्रकार 'सगीतमकरद' नामक रचना में महामाहेश्वर (अभिनवगुप्त, 10वीं शती0) के उल्लेख के साथ ही 'सगीत रत्नाकर' के अनेक श्लोक भी हैं, इसका रचना काल 13वीं शती के अंतिम भाग या उसकी परवर्ती रचना है।

स्वरद्रष्टताओं में धैवत एवं निषाद के दृष्टा तुम्बुरु के सिद्धान्तों का प्रतिपादन 'तुम्बुरुनाटक' में हुआ है। 'सगीतसार' एवं 'सगीतदामोदर' में उक्त ग्रन्थ के श्लोक उद्धृत हैं, कलावती नामक वीणा तुम्बुरु की मानी गयी है।²

महर्षि भरत द्वारा नाट्य के सभी अंगों पर विधिवत विचार किया गया है। इसके साथ ही उन्होंने सगीत के मूलभूत सिद्धान्तों का भी सम्यक प्रतिपादन किया है।

इन्होंने आत्रेय वशिष्ठ पुलस्त्यादि प्रमुख ऋषि-मुनि परंपरा को नाट्य विद्या का प्रवचन किया। यही नहीं श्रुतिसिद्धान्त, ग्राम, जाति एवं सवाद सिद्धान्त की दृष्टि से उनका योगदान अप्रतिम है।

भरतनाट्यशास्त्र का जो रूप इस समय प्राप्य है वह कोहल, वत्स, शांडिल्य, धूर्तित इत्यादि की कृतियों में मिलता है। भरतनाट्यशास्त्र में कई वीणाओं का नामोल्लेख हुआ है जनमे विपची, चित्रा, कच्छपी व घोषक आदि। इस सन्दर्भ में भातखंडे का

1 - 'विचिन्वती सौरभमोदमाना कामोदरागा कथिता विदग्धे ।' 'पंचमसार संहिता'

2 - कलावती तुम्बुरोस्तु - सुधाकलश।

मत उल्लेखनीय है कि 'नाट्यशास्त्र' के केवल तीन अध्यायों में संगीत सम्बन्धी भरताचार्य के वक्तव्य विस्तार से मिलते हैं, पर उसमें राग-रागिनियों का कोई उल्लेख नहीं है।¹

संगीत सम्बन्धी रचनाओं में कोहल मतानुयायियों के कोहलमतम् तथा कोहलरहस्यम् नाम उल्लेखनीय हैं। इसी प्रकार रत्नाकर के व्याख्याता सिंह भूपाल ने आचार्य दत्तिल का उल्लेख किया है। श्रंगारशेखर कृत 'अभिनयभूषण' के अनुसार शुक्रमत की चर्चा करने वाली रचना 'शुक्रमतम्' है।

पाण्डव अर्जुन के सम्बन्ध में ऐसा वर्णन मिलता है विश्वावसु के शिष्य अर्जुन ने अज्ञातवास के दौरान विराटपुत्री 'उत्तरा' को 'ध्रुव' आदि सप्ततालों की शिक्षा देने के लिए 'सप्ततालदीपिका' नामक ग्रंथ की रचना की।

देशी संगीताचार्यों की रचनाएं -

कतिपय देशी संगीत के आचार्यों की रचनाएं उल्लेखनीय हैं जैसे- याष्टिक की 'याष्टिक संहिता' जिसमें भाषा, विभाषा एवं अन्तर भाषा नामक राग भेदों का विवेचन किया है। 'आंजनेय' का 'आजनेयसंहिता' अथवा 'हनुमत्संहिता' जिसे 'भरतरत्नाकर' भी कहा जाता है। इनके विचार से जिन रागों में श्रुति, स्वर, ग्राम, जाति आदि का नियम नहीं होता और जिन पर विभिन्न लोकरूचियों का प्रभाव प्रधानत होता है उन्हें 'देशी राग' कहा जाता है।²

'काश्यपसंहिता' में 'वृद्धकाश्यप' के विचारों का समावेश मिलता है, जो स्वरों की सज्ञा पद्धति मानते थे। 'विशाखिल' महोदय को सप्तगीतों - मद्रक, अपरान्तक,

1 - भातखंडे उत्तर भारतीय संगीत का स0 इतिहास, पृ0 4.

2 - येषां श्रुतिस्वरग्रामजात्यादिनियमो नहि। नाना देश गतिच्छाया देशिरागास्तु ते स्मृतः ।' आंजनेय

उल्लोष्य, प्रकरी, ओवेषक, रोविन्दक और उत्तर - का आचार्य माना गया है।

चतुर्थ या पाँचवीं शताब्दी के शार्दूल कृत 'हस्ताभिनय' में सोलह भेदों का वर्णन प्राप्त होता है। एक बौद्धाचार्य राहल ने 'भरत वार्तिकम्' में नाट्यशास्त्र की व्याख्या प्रस्तुत की है।

आचार्य मतग की 'बृहद्देशी' (आठ अध्यायों से युक्त) एक महान सांगीतिक ग्रंथ है जिसमें ताल और वाद्य पर भी विचार किया है।

मतग को 'चित्रा वादक' भी कहा गया है - मतंगो वाकस्तस्याश्चैत्रिको नाम नापर।¹ सर्वप्रथम वीणा पर सारिकाओं की योजना का श्रेय इन्हें ही है। वस्तुतः भारतीय संगीत शास्त्र में उनकी देन महत्वपूर्ण रही है।

आचार्य अभिनवगुप्त ने 'नाट्यशास्त्र' में 'कीर्तिधर' का उल्लेख किया है, जिनकी रचना 'कीर्तिधरीयम्' है। सुधाकलश (नवीं शताब्दी) की रचना 'संगीतोपतिषत्सार' है, ये राजशेखर के गुरु जैनाचार्य के शिष्य थे। इसी प्रकार आचार्य लोल्लट, घटक, रुद्रत, सागर, नदी, अभिनवगुप्त इत्यादि आचार्य भी संगीतिक योगदान हेतु न्यूनाधिक रूपेण उल्लेखनीय हैं।

कतिपय मत्स्य एवं आधुनिक रचनाओं का परिचय -

प० अहोबल (17वीं शताब्दी) ने 1650 में 'संगीतपारिजात' नामक संगीत ग्रन्थ की रचना की, जिसे उत्तरी और दक्षिणी दोनों संगीत पद्धतियों का आधार ग्रन्थ माना जाता है।

पंडित जयदेव (12वीं शता०) जहा एक ओर संस्कृत के प्रकाण्ड पंडित थे तो दूसरी ओर संगीत के। इनकी अमरकृति 'गीतगोविन्द' गेयपद से सुसज्जित है।

फिरोज फ़ारम जी की प्रमुख रचनाएँ ही सितारगत तौड संग्रह, ख़याल गायिकी, दिलखुश उत्सादी गायिकी, एनसाइक्लोपीडिया, तानप्रवेश, भारतीय श्रुति-स्वर शिक्षा, राग शास्त्र, संगीत श्रुति, स्वर शिक्षा, राग-शिक्षक, संगीत लहरी इत्यादि।

ग़वालियर घराने के जन्मदाता (16वीं शताब्दी) सम्राट मानसिंह तोमर कृत 'मानकौतूहली' प्रसिद्ध संगीतात्मक रचना है जिसमें संगीतशास्त्र पर प्रकाश डाला गया है। इसका अनुवाद फकीरुल्ला में फारसी भाषा में 'संगीत दर्पण' नाम से किया है।

प्रसिद्ध ग्रन्थ 'स्वरमेलकलनिधि' के रचनाकार प० रामामात्य विजयनगर साम्राज्य से सम्बन्ध रखते थे। गढ़ा (म०प्र०) के शासक हृदयनारायण देव की रचनाएँ हैं, हृदयप्रकाश एवं हृदय कौतुक। दक्षिण भारतीय आचार्य पं० व्यंकटमुखी की अमरकृति 'चतुर्वेदिप्रकाशिका' एक अनूठी सांगीतिक रचना है।

प० श्रीनिवास जी की रचना 'रागतत्त्व निबोध' (18वीं शताब्दी) भी उल्लेखनीय है।

साधुसंगीतज्ञ प० ओंकारनाथठाकुर की 'संगीतांजलि' में क्रियात्मक व कलात्मक दोनों ही पक्षों पर प्रकाश डाला गया है। इसके 6 भाग प्रकाशित हो चुके हैं। इसके अतिरिक्त उन्होंने 'प्रणवभारती' नामक पुस्तक की भी रचना की। इन रचनाओं में संगीत शास्त्र की अनेक गुत्थियों को सुलझाने का सार्थक प्रयास किया गया है। संगीताजाले में आपने स्वरचित स्वरलिपि पद्धति को अपनाया है।

घरानेदार गंदिशों की गायकी

उस्तादों के दुर्लभ ग्रामोफोन-रिकार्डों से
कुछ संगीतलपियाँ

□ जयदेव पट्टकी

१. पं० ओंकारनाथ ठाकुर : ग्वालियर-घराना

● गग : नीलांवरी

मितवा, बालमवा जाय वसे विदेमवा ।

पंडित जी का यह सर्वोत्कृष्ट रिकार्ड है। श्रुतियुक्त स्वर, भावनाप्रधान आलाप-चारी तथा बद्ध, पद्धति का स्वर-विस्तार, इन सभी का इस रिकार्ड में इतना सुंदर समन्वय हुआ है कि कई बार सुनकर भी कान अवृत्त से ही रहते हैं। शुरू में ही पंडित जी का लिया हुआ उठाव मन पर विचित्र प्रभाव उत्पन्न करता है।

सा - - निगा - - निसा* * * * धसारेग मम गग- रेसानि-
* * * आऽ ऽ ऽ ऽऽ* * * * आऽऽऽ ऽऽ मऽऽ ऽऽऽऽ
पध- - * * धनि सारेगरेग-
ऽऽऽ ऽ * * भीऽ मऽऽऽऽऽ

एकताल / विलंबित

×	०	२	
रे	- *	**रेगमग	रेगमगरेगमग रेगरेग-रे
वा	ऽ *	**आऽऽऽ	ऽऽऽऽऽऽऽ ऽऽऽऽऽऽ
०	३	४	सांनि
सानि--	निगानिगानिसा-नि *निनिसा-	-सा--	-, -रेनिध -ध-धनिग-
वाऽऽऽ	ऽऽऽऽऽऽऽ *लमऽऽ	ऽवाऽऽ	ऽऽऽवाऽ ऽमीऽतऽऽऽ
×	०	२	
रे	* *सारेगम	गमगमगरे	-गरेग-रे रेसानि-
वा	* *आऽऽऽ	ऽऽऽऽऽऽ	ऽऽऽऽऽ वाऽऽऽ
०	३	४	
नि--व	धनिनिसा -सा--	--निमा-	--निगा- --रेम

×	०	२	
मप	- -	पधपमप---	रे---मरेगुरे *
सेऽ	ऽ ऽ	येऽऽऽऽऽऽऽ	ऽऽऽऽऽऽऽ *
०	३	४	
सारेमपध--प	म --ग--	--ग-रे	*सारेग--रे गानिनिधधनिगु-
येऽऽऽऽऽऽऽ	दे ऽऽऽऽऽ	ऽऽऽऽऽ	*एऽऽऽऽऽऽ वाऽऽऽऽमितऽ
×	०	२ नि	
रे	*रेगम- गुरेसा-रे	निध* *निधसा--	-
वा	एऽऽऽऽ बाऽऽऽऽ	ऽऽ* *मितवाऽऽ	ऽ
०	३	४	
* सारेमपनिध	सा-सांरें	निधप-* *	*ममपपधनिध
मं	एऽऽऽऽ ऽऽमित	वाऽऽऽ* *	*येमिऽतऽवाऽ
×	०	२	
सां	निधसा- *	* *	प,पधसारेगुं-
ऽ	ऽऽवाऽ *	* *	आ,आऽऽऽऽऽ
०	३	४	
रेसानिध--	* पधधसासारे	-* **सारे-	-गुरेसा-
वाऽऽऽऽऽ	* मिऽतऽवाऽ	ऽ* **वाऽऽ	ऽऽवाऽ*
×	म ०	२	
* सारेग-रेसानिध	मगु-- --*	* * *सासारेरेमम	पधसांरेंगुरेंसानि
* वाऽऽऽऽऽऽऽ	वाऽऽऽ*	* * *आऽऽऽऽऽ	ऽऽऽऽऽऽऽ
०	३	म ४	
धपमगु--	* * * *सा-रेगु	मा-रेमरेमप-	मपध-पधसा-
ऽऽवाऽऽऽ	* * * *आऽऽऽ	ऽऽऽऽऽऽऽ	ऽऽऽऽऽऽऽ *
×	०	२	
*निधसा	- सांरेंनिधप**	* *धपध	सां-ध,सांरें
*मितवा	ऽ मितवाऽऽ**	* *मितवा	ऽऽऽ,आऽ
०	३	४	
-सां,रेंगुं--	-* *सारेगुं	सांरेंगुं---	रें--गुंसानिनि ध***

×	०	२	
निसां--	-* **निसां-	**मपपध ता	*निसां-
वाऽऽऽ	ऽ* **वाऽऽ	**मिऽतऽ ता	*वाऽऽ
सा०	३	४	
-नि--ध	सां*** *पधसा	रेंनिधप *प-	धसां-ध*
ऽआऽऽऽ	वा*** *अरेवा	ऽवाऽऽ ताऽ	रेऽऽऽ*
×	०	३	
सारें--मां*	गुंरेंनि-ध* *पधसारेंगुरे	सां-रेंनि- निपधमां-	*सांनिधप
अरेऽ.ऽ*	रेऽवाऽऽ* *आऽऽऽऽऽ	वाऽवाऽऽ ऽऽऽऽऽऽ	*मितवाऽ
०	३	४	
मगु---	मपमप-मगु निनिध*	रेगुरेगु रेसानिरेसानिध	*धनिनिगु
ऽऽऽऽऽ	ऽऽऽऽऽऽ वाऽऽ*	येऽऽऽ वाऽऽवाऽवाऽ	*मिऽतऽ
×	०	२	
रे	* *सारेंगुसारें मम, रेमपप, मप	धध, पधसांसां, धसां	रेंरें, सांरेंगुगुं-
वा	* *आऽऽऽऽ	ऽ	ऽ
०	३	४	
*	सारेंमपं -	* *	*
*	अरेमिऽ ऽ	* *	*
×	०	२	
मप--म	गुंमगुंमगुंमगुंमं गुं***	रेंगुंमरेगुंमं रेंसांनिनिध*	*
मिऽऽऽत	ऽ ऽ***	वाऽऽऽऽऽ वाऽऽऽऽ*	*
०	३	४	
निधनिसां	--निनिसां रेंनिधपमगु	- -*सा	निध, धनिनिगु
मितवाऽ	ऽऽऽआऽ ऽवाऽऽऽऽ	ऽ ऽ*वा	ऽमिऽतऽ
×	०	२	
रे	*धनिनिगुं रें---	***पध पधनि-	ध
वा	*मिऽतऽ वाऽऽऽ	**मिऽ तऽऽऽ	वा
०	३	४	
मगु--	* रेगुमगुरेगुरे-	गुसानि नेध-	धनि-धधनिनिगु
वाऽऽऽ	* वाऽऽऽऽऽऽऽ	ऽवाऽऽऽऽ ऽ*	आऽऽऽऽऽऽ
×	०	२	
रे-रे-	- -	सा -	-
ऽऽवाऽ	ऽ ऽ	वा ऽ	ऽ

अत्याधुनिक संगीत को एक नयी दिशा देने में अमीर खुसरो का योगदान भी काफी महत्वपूर्ण रहा है जिन्होंने फारसी और संगीत पर लगभग 100 पुस्तकें लिखीं जिनमें से 22 उपलब्ध हैं। छोटा खयाल कव्वाली, तराना एवं अनेक नवीन राग-ताल तथा वाद्यों के आविष्कार भी माने जाते हैं।

संगीताकाश तेजस्वी नक्षत्र कुमारगंधर्व ने लोकगीतों पर काफी ध्यान दिया और बहुत से शास्त्रीय रागों की रचना की जिसमें मालवती, जगनगंधार, सजारी, निदियारी, रात का मधवासहेली, तोड़ी, राही, बीहड़, भैरव आदि।

ग़ालियर घराने के प्रसिद्ध संगीतज्ञ कृष्ण राव पंडित की प्रमुख सांगीतिक रचनाओं में - संगीत सरगम तार, संगीत प्रवेश, संगीत आलाप, सजारी तिरोणोल्लेखनीय हैं। गोपाल नायक द्वारा अनेक छंद प्रबन्धों की रचना की गयी। संगीत सम्राट तानसेन ने अनेक रागों की रचना की थी, जैसे- दरबारी काहड़ा, मियाँ की सारंग, मियाँ मल्हार आदि। उस्ताद फैयाज खॉँ एक अच्छे रचनाकार भी थे। उन्होंने अपनी रचनाओं में अपना नाम 'प्रेमप्रिया' रखा था। इसी प्रकार राग-कल्पद्रुम में बैजूबावरा के अनेक ध्रुपद गीत मिलते हैं जिनसे उनकी प्रतिभा का परिचय मिलता है। बैजू द्वारा रचित रागें हैं - मगल, गूजरी, तोड़ी, मृगरंजनी आदि।

प्रो० डी०आर० देवधर महोदय ने 'राग बोध की उभागों' की रचना की जिनमें बहुत सी सुंदर बंदिशें संकलित हैं। बड़े रामदास जी एक अच्छे वाग्गेयकार थे जिन्हें स्वर और शब्द दोनों की रचना का श्रेय प्राप्त है। बुंदेलखंड से सम्बद्ध कलाकार राजाभैया पूछवाले ने जिन सात रचनाओं का सृजन किया वे हैं - तान, ग़ालिका भाग- 1, 2, 3 (पूर्वाब्ध और उत्तराब्ध) संगीतोवासना, ठुमरी, तरंगिणी और ध्रुपद धमार गाया।

पं० विष्णु दिगंबर पलुस्कर को आधुनिक संगीत के प्रचार-प्रसार का पूर्ण श्रेय दिया जाता है।

९. डी० वी० पलुस्कर : ग्वालियर-घराना

● राग : रामकली

हूँ तो बार-बार तोरी याद करत ।
तुम नही आए मोरे मंकरवा ॥
तुमरे मिलन की आस जिया मे ।
तरफत हूँ दिन-रैन पियरवा ॥

सा				रे				
ग	-	रे	रे	सा	-	-	निसा	-
आ	S	S	S	S	S	S	SS	S

X

२

०

३

ग म
हैं तो

धु
प - प प | - प प म | मप धुनि धु प | म प ग रे
बा ऽ र बा | ऽ र तो री याऽ ऽऽ द क | र त तु म

ग रे ग रे | रेग मप म प | धु नि धु प | मप * ग म
न ही आ ऽ एऽ ऽऽ मो रे | ऽ म द र वाऽ * हैं तो

नि
धु - प प |
बा ऽ र बा | र तोरी.....।

* मम म म | प प धुप धुप
* तुम रे मि | ल न कीऽ ऽऽ

* निसा सां सा | निसां निरें सां - | सा म म म | प प धुप धुप
* आऽ स जि | याऽ ऽऽ मे ऽ | तु म रे मि | ल न कीऽ ऽऽ

सा
नि सा सा भा | निसा निरें सां - | * सांरें ग रें | सा - नि सां
आ ऽ न जि | याऽ ऽऽ मे ऽ | * तर फ त | हैं ऽ दि न

मा
नि सा नि धु | प प म म | प - धु निधु | प - ग म -
रे ऽ न पि | य र वा ऽ | ऽ ऽ ऽ ऽऽ | ऽ ऽ हैं तो

बार-बार.....।

स्थायी के तीन आलाप १. छठा मात्रा से

* म प प | ग - - - | म - - -
- गम प - | गम पम रे - रे रे - - | सा - - -
* निसा सासा सा | ग - - - | सम - रेप - | मधु -प हैं तो

३ दूसरी मात्रा से

तीन बोल तानें

२. नवी मात्रा से

३. दूसरी मात्रा से

* ग म प धु नि सां सां | नि रे सां निधु | सां नि सां रे
 * हैं तो बा र बा र तो ऽ री ऽ याऽ द क र त
 पसां - नि धु प मप -म प मप धुनि धुनि सांनि | धुप मप ग म
 तूऽ ऽ मा न जी आऽ ऽऽ ऽ ऽऽ ऽऽ ऽऽ ऽऽ | ऽऽ ऽऽ हैं तो

तानो की झड़ी

१. खाली से ।

। माग मप धुप मग । रेसा साना हैं ता

२. छटवीं मात्रा से । * गम पधु निसा । निधु मग धुप मधु । पम गप मग रेसा

गधु पम गप मग । नुसा निधु धुनि नुसा । निधु पम गम गप । मग रेसा निसा हैंतो

३. मम से

मग पम धुप निधु । सांनि धुप मन धुसा । निरें सांनि सागं मप । मप मग रेसा निरें

सांनि धुसा - नि धुप । म - धुप गम पग । मप मप धुम पधु । मलि धुप गम हैंतो

४. छटवीं मात्रा से । * मप मग रेसा । नुसा निधु निग रेंसां । धप निसा निधु धनि

धुसा निधु मधु मनि । धुप धनि धनि पधु । पधु मप धुनि धुप । मग रेसा हैं तो

५. सम से

पप मग रेसा गम । गरें धुसा निधु पसा । - नि धुप म प । धु नि धु प

धुप मग मग रेसा । ग - धु - । सा ग - रेसा । निधु पम हैं तो

६. खाली से ।

। निसां गमं पमं गम । सांसां गम सांरें सांग

रेसां निरें सांनि धुसा । सांसा धुनि सांनि धुप । मप मधु पम मप । धुनि धुप मप गम

पधु पसां - नि धुप । मप धनि - पधु । - मप - ग । म प हैं तो

धु	-	प	-	ग	म	रे	-	सा	-	-	-
वा	S	S	S	S	S	S	S	S	S	S	S



यह ऐतिहासिक घटनाओं का परिणाम है कि हिंदुस्तानी संगीत के प्रधान उन्नायक और विधायक अधिकतर मुसलमान हो रहे हैं । पर उन्हें बंजूरबावरे, गोपाल नायक और स्वामी हरिदास की परंपरा का गौरव रहा है । वे सदा 'संगीत-रत्नाकर' की ही दुहाई देते रहे हैं । जहां तक संगीत का सम्बन्ध है, उनकी आत्मा पूरी तरह भारतीय रही है । केवल मुसलमानों का ससर्ग देखकर ही हिंदुस्तानी संगीत पर विदेशी प्रभाव की कल्पना कर लेना बहुत बड़ा भ्रम है ।

□ प्रो० ललितकिशोरसिंह

घरानेदार बंदिशें

घरानेदार गायकों से प्राप्त कुछ दुर्लभ बंदिशों की संगीतलिपियाँ

□ संकलन : आर० सी० मेहता

आगरा-घराना

● खयाल, राग : नंद (आनंदी)

ए बारें मेया तोहे सकल बन हूँ हूँ ।

बिधना तोसे ये माँत हैं, देहो दरम मेका प्यारे ।

● स्थायी

एकताल / विलंबित लय

३	४	×	०	२	०	घ
गम	धप -रे	-गा ग	गम म	-ग प	-प धनि	प
एस	SS स्वा	Sरे से	SS या	Sतो हे	SS कल	ब

प	ग					
घ	म प	-ग सा	ग म	ध प	मप ग	सा
न	S हूँ	SS S	S S	S हूँ	SS S	S

गम	धप -रे	-सा
SS	SS स्वा	Sरे

● अंतरा

३	×	०	२	०	
गम	पारि. सा	सां नि	निसां प	- गप	रे सा
	तो	रो ये	SS माँ	S गत	हूँ S

सा	गम पप	- धनि	नि	ग -	सा गम	धप
दे	होद रस	S मेका	प्या S	S S	S रेS	SS

-रे	-सा
SS	Sरे

आगरा-घराना।

● राग : नटविहाग

झन् झन् झन् झन् पायल बाजे जागे मोरी सास ननदीया,
और दोरनीयाँ हूँ रे जेठनीया मा ॥ झन् झन् ॥
अगर सुने मेरो बगर सुनेगो जो सुन पावे सदा रंगीले,
जागे मोरी सास ननदीया और दोरनीयाँ हूँ रे जेठनीयाँ मा ॥

● स्थायी

तीनताल / मध्य लय

३	×	२	१०
			- - - म
			S S S झन्
त्रि ध प -	प - ग म ग - ग म	ग - सा, म	
झन् झन् झन् S	पा S य ल बा S S S	जे S S, जा	
ग नि - सा	नि - नि सा नि ध प -	- प नि सा	
गे मो S री	सा S स न न दी या S	S औ र दो	
रे रे सा -	गम प ग म ग रे सा -	म ग ग म	
र नी याँ S	हूँ S रे जे ठ नी या S	S मा, S झन्	

● अंतरा

३	×	२	०
प प नि नि	सां - सां सां	सां सा रेसां सां	नि - ध -
अ ग र सु	ने S मे रो ब ग S	र सु ने S	S S S
प - म -	ग - रे -	मा, प - पप	सां रंग सा रेनि
S S S	S S S S	गो, जो S सुन	पाSवे S, S S
धप म पग रेसा, म	ग नि - सा नि - नि सा	नि ध प -	
SS र गो S लेS, जा	गे मो S	पा S स न न दी या S	
- प नि सा	रे रे सा -	गम पप ग म	ग रे सा -
S औ र दो	र नी याँ S	हूँ S SS रे जे ठ नी याँ S	
म ग, रेग म			
S मा, SS S			

१०

ए री ए मैं कैसे कम् बतियाँ ।

तरपन बीतन रतियाँ ॥

मोद विनोद सब निमर गई हूँ ।

निसदिन धरकत छतियाँ ॥

● स्थायी

एकताल / विलंबित लय

३ ४ × ० २ ०
 सामारेग -रे | सारेसा, नि धम ध सा -रे मा ग रे ॥ -
 एSSS SS एSS, S मैंS कै से Sक ह व ति याँ S

ग म ध ध नि ध म म गममम ग रे सा
 त र प त बी S त त रSSS ति याँ S

● अंतरा

३ ४मा × ०
 म धप धमा मासां सा - सासा, ग रे सा सांसा, नि धम ध सा
 मो दवि नोऽ ग व S विस, र SS S S S उँ हूँ S

सासा ग रें सां निमारेंसा नि म म गममम, ग रे सा -
 निस दि न S धSSS र क त छSSS, S ति याँ S



आगरा-घराना

● राग : मारवा

चतरंग-सब मिल गाइए, बजाइए और रिझाइए ।

मोहम्मदशा बरकाज सोहाग नाचत सब मिल दे दे तारी

सा ग म रे सा छनननन छनननन,

तक धी तक धी तक, तिरकिट तक धी कडा धा धा

ती धा धा ॥

● स्थायी

तीनताल / मध्य लय

० ३ × २
 ध म ध म ग म ध म ग रे - म ग रे सा -
 च त र ग स व मि ल गा S S इ ए S S S

नि रे ग म | ग रे मा - | म ध म ध | म ग रे सा
गा इ ए य जा र ए ऽ | औ ऽ र रि झा इ ए ऽ

● अतः

० < र
ग ग ग - ध ध | मा - मा मा मा नि रे सा सा
मो हो म्म द गा ऽ व र | हा ऽ ज नो हाऽ ऽ ऽ ग
नि रे नि ध नि ध म ग | रु ग ग म | ग रे सा -
ना ऽ च त न ब मि त | दे ऽ ऽ दे ता ऽ री ऽ

सा ग - म ग रे मा - | नि - रे - | ध म ग रे
सा ग ऽ म ग रे मा ऽ | छो ऽ ऽ म्छ | न न न न

सा ग - म ग रे सा मा | सा ग ग ग | म ध ध सा
छो ऽ ऽ म्छ | ग न न न | नक धीऽ तक धीऽ | तक तिर किट तक

नि नि रे नि । म ग रे |
धी कडा ऽ धा धा ति धा धा |

२. उस्ताद फैयाज खाँ : आगरा-घराना * राग : जयजयवंती

मोरे मंदिर अवलो नही आए।

का ऐसी भूल भई मोसे आली ?

प्रेम पिया बिन जंखियाँ तरस रही,

किन सौतन बिरमाण ॥

इले खाँ साहब जयजयवंती का नोमतोम कहते हैं। इस समय ठेका बन्द रहेगा। (नोमतोम में कुल ५ आलाप हैं। आलापो के नवर कोष्ठ में दे दिए हैं)

(१) रे रे
रे सा - - सा - सा सा - - - नि घ म ग रे - रे रे
* * * * * आ S S S S S तो S S S द्रे द्रे

(२) ग
* * रे ग म प म - - पग - मग मग मग मग मग रे
* * द्वि द ना S ना S S SS S SS SS SS SS S

- रेग रे सा - निगा धु - - नि सा म ग रे - - * *
S SS न ना S S S S S S S तू S S S S *

(३) ध नि
म घ नि सा - - - * * * नि सा - - निसां - - निसां - -
र न नी S S S S * * * नी S S S नS S S नS S S

या
रेंसां रेंसां - नि - - - ध निध निध निध प * * * * प
रS नS S S ना S S S आS S S S * * * * द्वि

ध
ध नि - निसा नि - धनि धनि धनि धप - मप म - ग - रेग
द्र ना S नाS S S आS S S SS S S S S S S S
ग प म - म गम गम गम गन ग - रे ग रे सा - -
र ना ना S S SS SS SS SS S S S S S S S

(४)
* * धु नि म ग र - रे * * ग म ध नि सा - सां -
* * आ S तू S S S म * , द्वि द न न दी S ना S

सां * * रें सां सा सां नि नि नि ध ध नि ध ध ध ध ध
 ना * * द्रे द्रे द्रे द्रे द्रे द्रे द्रे दे दा ऽ दे द्रे द्रे द्रे द्रे
 प प, प प म म, ग रे ग म प प म प म रे गु रे सा
 द्रे द्रे द्रे द द्रे द्रे द्रे द्रे द्रे द्रि द्रे द्रि र द्रि र दा ऽ द र

(५)
 सा सा नि ध - नि म ग रे * * रे ग म प प म ग म
 र दि र दा ऽ र नू ऽ म * * द्रि द दा रे दा रा ऽ द

ध प ध म प ग म ग म रे रे ग म प म ग म ध प
 द्रे ऽ द्रे ऽ द्रे ऽ द्रे ऽ द्रे ऽ द्रे, ऽ द्रे द्रे दा रे दा रे दीं द्रे द
 म ग रे ग म प ग म प म ग म ग रे रे गु रे गु रे गु रे
 दा रे द्रे द दा रे दा ऽ द्रे द्रा ऽ दा ऽ ऽ नू ऽ नूं ऽ नूं ऽ न

सा सा सा सा सा सा सा नि सा * * * म ग रे - सा * * *
 न न न न न न न न ऽ * * * नूं ऽ ऽ ऽ ऽ * * *

तीनताल

०
 * गु रे गु रे सा रे नि गा - सा मा नि सा रे सा नि ध
 * मो रे म द र अ व लो ऽ न ही आ ऽ ऽ ऽ ए ऽ
 नि रे रे * गु रे सा * रे नि सा - * नि सा * नि सा - नि सा रे रे सा
 * मो रे * म द र * अ व लों ऽ * नहीं * आ ऽ ऽ आ ऽ ऽ ऽ
 नि ध रे रे * गु रे सा * रे नि गा - सा सा नि सा रे सा नि ध
 ए ऽ मो रे * म द र * व लो ऽ न ही आ ऽ ऽ ए ऽ
 रे
 * ग - ग * ग म प म ग ग म ग रे गु रे सा
 * कै ऽ सी * चू क भ ई ऽ मो स ऽ आ ऽ ली ऽ
 * ग - ग ग म ग म प म ग ग म रे - रे ग म ग रे
 * कै ऽ सी चू ऽ क भ ई ऽ मो गे आ ऽ ऽ ऽ ली

सा रे रे गु | * * * * * गम ध नि
S मो रे म | * * * * * अव लो न

सां - - - | * म -ध नि | निमां - - - | - - -
S S S S | * प्रे S म वि | SS S S S | S S S S

- - - - ध नि सा सा | * * * * * धनि सां गं -
S S S S | SS S S या | * * * * * प्रेम पि या S

- - ग म | ग रे गुरे गुरे | सा - - सा नि | - - ध -
S S S S | SS S SS SS | S S S SS | S S S S

प - म - | ग - रेग - | ग ग ग म | ग रे गुरे सा
S S S S | S S S S | प्रे म पि या | S S S S

* ग ग ग | रे ग म प | म ग म ग | रे गु रे सा
* कि न सौ | त न वि र | मा S S S | S S ए S

नि सा ग ग ग | रे ग ग प | म - ग म गप मग रेग रेसा
SS कि न सौ | त न वि र | * * * * * विर मा S SS SS

नि सा ग ग ग | रे ग, ध सा | नि नि ध ध | प - प ध
SS कि न * * * * * वि र | मा S S S | S S अ रे

नि नि नि सां नि | - - ध ध | प प म म | ग म रे गु
वि र मा S S | S S S S | S S S S | S S S S

रेसा ग ग ग | रे ग म प | म * * * * * गप मग रेग रेसा
S कि न सौ | त न वि र | मा * * * * * आ S S S

नि सा ग ग * * * * * रे ग | म प ग म | ग म रे गु
SS कि न * * * * * कि न | मो त न बि | S र मा S

रेसा ग ग * * * * * नि सा नि | सा नि ध - प | - प ध प
एस कि न * * * * * कि न गी | SS त S न | S बि र S

प पव नि निमा नि धनि ध प म प गम ग रेग रेमा
मा ऽ ऽ ऽ आ ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ

निसा ग ग गम रे ग ग प म - ग म ध नि सां -
ऽ कि न सौऽ त न * * * * कि न सौ त न ऽ

* * * * ध नि सां ग - - - - मं ग रें -
* * * * धि र मा ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ

- ग रें सा * रेसा निसां नि सांनि ध निध प धप म प म
ऽ ऽ ए ऽ * किऽ नऽ सौऽ ऽऽ त ऽऽ न ऽऽ बि र मा

ग - - गम रे ग म प म - ग * * मप ध *
ए ऽ ऽ ऽ त न बि र मा ऽ ऽ * * सौऽ त न

मप मग रेग रेसा गग ग रेग मप मग - * * * म ध *
बिऽ रऽ माऽ एऽ किन सौ तन बिर माऽ ऽ * * * कि न *

पप सांसां सांनि निध धनि धप मग पम धप मग रेसा रेग मप, रेग मग रेसा
किऽ नऽ सौऽ तऽ नऽ बिऽ रऽ माऽ ऽऽ ऽऽ ऽऽ ऽऽ ऽऽ ऽऽ ऽऽ

निसा ग ग ग रे ग म प ग * * गम धध पध पम गरे
ऽऽ कि न सौ त न बि र * * * आऽ ऽऽ ऽऽ ऽऽ

सासा ग ग गम रे ग म प धनि सांसां निध पम गम पध निध पम
ऽऽ कि न माऽ न न बि * आऽ ऽऽ ऽऽ ऽऽ ऽऽ ऽऽ ऽऽ

गम पध पम गग गग ग रेग मप ग * * धनि सासा निध पम, गम
ऽ ऽ ऽ नि गो तन बिर मा * * आऽ ऽऽ ऽऽ ऽऽ

पध निध पम गम गग ग रेग मग गम धध पम गम धध पम गम पम
ऽऽ ऽऽ ऽऽ ऽऽ किन सौ तन बिर माऽ ऽऽ ऽऽ ऽऽ ऽऽ ऽऽ ऽऽ

गग ग रेग मप ग मप ग मप ग म ग ग रे ग रे सा
किन सौ तन बिर मा बिर मा बिर भा ऽ ऽ ऽ ऽ ए ऽ

निसा - गने धान सासा निनि धप पम	धनि सानि धप मप धध पम गम पम
* * आऽ ऽऽ ऽऽ ऽऽ ऽऽ	ऽऽ ऽऽ ऽऽ ऽऽ ऽऽ ऽऽ ऽऽ
रेग मग रेग रेसा	* * ग म रेग रेसा निग रे सासा निनि रेरे सासा
ऽऽ ऽऽ ऽऽ ऽऽ	* * वि र माऽ ऽऽ ऽऽ ऽऽ ऽऽ ऽऽ
निनि धनि सानि धप मप ध पम गम	रेग मप मग रेग मग रेग रेसा निगा
ऽऽ ऽऽ ऽऽ ऽऽ	ऽऽ ऽऽ ऽऽ ऽऽ ऽऽ ऽऽ ऽऽ
गग ग रेग मप ग मग ग मप	ग म ग म रे ग रे सा
किन सौ तन विर	मा विर मा विर मा ऽ ऽ ऽ आ ऽ ऽ ऽ
निसा ग म धनि	र नि नि सा - - धनि सासा निध पम गम गरे
ऽऽ कि न सौऽ	त न वि र ऽ ऽ माऽ ऽऽ ऽऽ ऽऽ ऽऽ
सानि सा * *	पप पप सासा सासा सानि धप धनि सां धप मग गम पध
ऽऽ ऽ * *	आऽ ऽऽ ऽऽ ऽऽ ऽऽ ऽऽ ऽऽ
निध पध पम गम	पध पम गम पध निध निध निध पम गम पध निध पम
ऽऽ ऽऽ ऽऽ ऽऽ	ऽऽ ऽऽ ऽऽ ऽऽ ऽऽ ऽऽ ऽऽ ऽऽ
गम ग ग ग रे ग ग प	म - ग * म ध नि सा
ऽऽ कि न सा	त न वि र * * * * कि न सा त
निसा ग रे ग	ग रे रे सां सा, निसा नि धनि धनि पध प, म
नऽ वि ऽ र	ऽ मा ऽ ऽ ऽ ऽऽ ऽऽ ऽऽ ऽऽ ऽऽ
ग ग ग ग रे ग म प	गम पध सां निध पध पध पम गरे
ऽ कि न सौ	त न वि र माऽ ऽऽ ऽऽ ऽऽ ऽऽ ऽऽ ऽऽ
सा ग ग ग रे ग म प	निध सां निध पग गम पध सा निध
ऽ * * * * *	आऽ ऽ ऽऽ ऽऽ ऽऽ ऽऽ
पम गम गम पध निध पध पम गम	पध निध धनि सानि धप धनि धप मग
ऽऽ ऽऽ ऽऽ ऽऽ	ऽऽ ऽऽ ऽऽ ऽऽ ऽऽ ऽऽ ऽऽ
गग ग रेग मप ग मप ग मप	ग म ग म रे ग रे सा
किन सौ तन विर	मा विर मा विर मा ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ

उन्होंने अनेक पुस्तकों की रचना की है -

संगीत बाल प्रकाश, बाल बोध, बीस भागों में राग प्रवेश, संगीत शिक्षक, राष्ट्रीय संगीत, महिला संगीत आदि। इनके साथ ही प० विष्णु नारायण भातखड़े जी की रचित पुस्तक सूची निम्नवत् है -

हिन्दुस्तानी संगीत पद्धति^१, भातखड़े संगीत शास्त्र^२, अभिनव राग मजरी, लक्ष्य संगीत, स्वर मालिका आदि।

इसी प्रकार अनेकानेक ज्ञात-अज्ञात वाग्गेयकारों ने संगीत शास्त्र में अपना योग विभिन्न रचनाओं, नवीन रागों, आलापों के माध्यम से दिया। इनमें से जिन-जिन संगीतज्ञों की रचनाएँ मिल सकी हैं, उनका यथासंभव उल्लेख किया गया है।

उपर्युक्त विवेचन के पश्चात् कुछ प्रमुख आधुनिक एवं उल्लेखनीय वाग्गेयकारों का संक्षिप्त परिचय तथा रचनाओं का उदाहरण प्रस्तुत किया जा रहा है।

१ - हिन्दुस्तानी संगीत पद्धति ६ भागों में क्रमिक पुस्तक मालिका है।

२ - संगीत शास्त्र (भातखड़े) चार भाग।

श्री नारायण विनायक पटवर्धन का राग विचार

भारतीय संगीत में 'राग' यह एक महत्वपूर्ण मौलिक कल्पना है। 'राग' इस शब्दकी उत्पत्ति 'रज्' इस संस्कृत धातु से हुई है तथा इसका अर्थ रजन करना यह है। अर्थात् 'रजक स्वर समूह' इन शब्दों में राग की कल्पना व्यक्त की जा सकती है। परन्तु 'रजकत्व' ही केवल 'राग' इस संज्ञा के लिए पर्याप्त नहीं है। अतएव कुछ अन्य नियमों का भी पालन करना आवश्यक है, यह सिद्ध हो जाता है और जब इन नियमों का यथायोग्य रीति से पालन होता है, तभी ऐसे स्वर समुच्चय को 'राग' इस नाम से पहिचानते हैं। इस प्रकार राग की कल्पना को नियमबद्ध तथा रजक स्वर सघ' कह सकते हैं।

प्राचीन ग्रंथों में 'राग' इस शब्द की व्याख्या इस प्रकार की गई है -

योगं ध्वनिविशेषस्तु स्वरवर्णविभूषित ।

रजको जनचित्तान्ना स राग कथ्यते बुधै ॥

अर्थात् जो नादलहरी 'स्वर' और 'वर्ण' इनसे सुशोभित होने के कारण श्रोतृगणों के मन को आल्हादित करती है, ऐसे ध्वनि विशेष को पंडितजन 'राग' कहकर पुकारते हैं। राग की उपरिलिखित व्याख्या में 'स्वर' तथा 'वर्ण' यह दो प्रधान शब्द हैं। इसमें से 'वर्ण' यह दूसरा शब्द महत्वपूर्ण है। 'वर्ण' का अर्थ स्वर लगाने की प्रक्रिया यह है। वर्ण के चार प्रकार हैं - १। स्थायी, २। आरोही, ३। अवरोही तथा ४। सचारी एक स्वर को बारंबार उच्चार करने पर, उसे स्थायी वर्ण का कहते हैं। स्वरों को चढ़ते क्रम से लगाने पर 'आरोही' तथा उतरते क्रम से लगाने पर 'अवरोही' इस प्रकार संबोधित करते हैं। इन तीनों की समिश्र प्रक्रिया सचारीवर्ण कहलाती है।

राग की व्याख्या में उपरोक्त 'वर्ण' इस शब्द को विशिष्ट स्थान है। साथ ही यह भी स्पष्ट हो जाता है कि राग में रजकत्व का उत्तरदायित्व केवल उसके प्रयुक्त स्वरों पर ही निर्भर रही है। बल्कि स्वरों की हाल चाल, स्वरों पर ली जाने वाली विश्रान्ति इ अन्य बात भी स्वर की तरह, अत्यंत महत्व की हैं। आधुनिक परिभाषा में राग के लिये आवश्यक बातों में से, स्वरों के प्रयुक्त रूप के सिवाय उनका आरोह-अवरोह, वार्दी सवादी अन्य विश्रान्ति स्थलादि, यह सब बातें उचित रीति से निश्चित होनी चाहिये। ठाट तथा राग के स्वर अधिकांशतः समान रहते हैं। परन्तु राग यह अधिक गतिमान रहता है, अतः वह 'रजकता' की पात्र होता है।

'राग' इस सामान्य स्वरूप की कल्पना से निगडित रहने वाले, जो अधिकांशतः नियम है, उनमें से कई नियम तो केवल 'राग' को 'रंजक' रखने के लिये ही बतलाये गये हैं, ऐसा विचार करने पर स्पष्ट होता है। किसी भी राग में ॥१॥ कम से कम पांच स्वर होने चाहिए अथवा ॥२॥ एक स्वर के दो रूप क्रमशः एक के बाद दूसरा, इस प्रकार सहसा नहीं आने चाहिये अथवा ॥३॥ क्रमशः दो स्वर वर्ज्य नहीं करने चाहिये, इस प्रकार के बंधन केवल 'राग' रजकत्व की दृष्टि से ही कहे गये हैं। फलतः यहाँ पर राग रंजकत्व यह प्रधान वस्तु है। यह याद रखना होगा कि कइ बार इन नियमों का उल्लंघन करने पर भी 'राग रजकत्व' पूर्ववत् विद्यमान रह सकता है। अतः सर्व साधारण तथा इन नियमों का पालन करते समय ललितता प्रधान दृष्टि ही महत्वपूर्ण है।

इसके सिवाय अन्य भी दो नियम बतलाये जाते हैं, उनका वर्गीकरण 'स्वर' तथा 'वर्ण' इसमें ही समाविष्ट है।

॥4॥ राग यह एक किसी ठाट से उत्पन्न होना चाहिए, इस नियम का यही अर्थ है कि राग के स्वरों के प्रयुक्त रूप शुद्ध व विकृत निश्चित होने चाहिए। अतएव ठाट को बतलाने पर, हमें राग के प्रयुक्त स्वर सहज रीति से विदित हो जाते हैं।
॥5॥ राग के आरोह, अवरोह, वादी सवादी निश्चित होने चाहिये, इस नियम का अर्थभाव वर्ण में किस प्रकार से होता है, यह हम ऊपर बता चुके हैं।

ऊपर बतलाये हुए दोनों नियम, प्रत्येक राग में विभिन्न स्वरूप में पाये जाते हैं। लेकिन इन नियमों के सिवाय पूर्वोक्त अन्य नियमों का परिपालन सभी रागों में (कुछ अपवादात्मक रागों को छोड़ने पर) सामान्यतः उनके मूल स्वरूप में ही पाया जाता है। हरेक राग का विशिष्ट नियम, उसके प्रयुक्त 'स्वर' तथा 'वर्ण' इन दोनों पर निर्भर रहता है। केवल रजकता की दृष्टि से जो आवश्यक बंधन है, वह सर्वत्र ही ही विद्यमान रहते हैं।

दो रागों में जो राग भेद पाया जाता है, इसका एक कारण ॥1॥ उन दो रागों में प्रयुक्त स्वर की 'रूप विभिन्नता' यह है। अथवा इसी को अन्य शब्दों 'ठाट भेद' इस नाम से पहचानते हैं। 'काफी' और 'भैरव' यह दो अलग अलग भिन्न राग हैं। इस भिन्नता का एक कारण यह है कि इन दो रागों के प्रयुक्त स्वर के रूप अलग अलग हैं। इसके लिये काफी और भैरव राग की स्वर तुलना नीचे देखिये -

काफी

भैरव

रे शुद्ध

रे कोमल

ध शुद्ध

ध कोमल

ग कोमल

ग शुद्ध

नि कोमल

नि शुद्ध

इसके सिवाय अन्य भी कई बातें दो रागों में परस्पर विभिन्नता पैदा कर सकती हैं। उदाहरण §2§ कई बार स्वर साधर्म्य रहते हुए भी, केवल वर्ज्यावर्ज के नियमों के कारण भी राग भेद पाया जाता है। इसके उदाहरण भूप तथा दुर्गा राग यह हैं। इनके विभिन्नता का कारण प्रयुक्त स्वरों के रूपों में शुद्ध तथा विकृत भेद यह नहीं है, बल्कि दो रागों में वर्ज्यावर्ज स्वरभिन्न होने की वजह से, यह दो राग अलग अलग पहिचाने जाते हैं।

इन दो कारणों के सिवाय, §3§ स्वरों पर ठहरने की प्रक्रिया यह भी राग-भेद का एक कारक है। इसका उदाहरण राग भूप तथा देसकार यह जोड़ी है। इनका भेद स्वर भिन्नत्व, अथवा वर्ज्यावर्ज्य भेद नहीं है, बल्कि स्वरों पर ठहरने की प्रक्रिया के कारण, यह राग भेद उत्पन्न होता है। 'वादी भेदों रागभेद' इस सूत्र का अशत उत्तर ऊपर की जोड़ी में पाया जाता है।

इसके व्यतिरिक्त राग में §4§ स्वरों के विशिष्ट संचार नियम §चलन§ के कारण भी राग भेद पाया जाता है। उदाहरणार्थ खमाज तथा अल्हाया बिलावल यह दो राग विभिन्न होने के अनेक कारणों में से एक प्रमुख कारण यह है कि यद्यपि दोनों रागों के अवरोही वर्ण में कोमल निषाद प्रयुक्त है, फिर भी उनकी संचार स्थिति भिन्न है। खमाज के अवरोही वर्ण में कोमल निषाद का संचार सीधा रहता है। लेकिन यही कोमल निषाद अल्हाया बिलावल के अवरोह में वक्ररूप से संचार करता है। अर्थात् राग का मूल अवरोही क्रम छोड़कर, अशत आरोही क्रम स्वीकार कर लेता है, लेकिन फिर भी उसके इस व्यवहार को अवरोही क्रम के अंतर्गत ही समाविष्ट किया जाता है। फलतः संचार स्थिति अलग अलग पैदा होने के कारण इन दो रागों में भिन्नता उत्पन्न होती है।

इस तरह स्वरों का संचार (चलन) भी राग को विशिष्ट स्वरूप प्रदान करने में महत्वपूर्ण सहयोग देता है। अतः राग विभिन्नत्व का यह भी एक कारण माना जा सकता है।

ऐसे अन्य भी कई कारण राग भेद की दृष्टि से कथन किये जा सकते हैं। लेकिन यहाँ पर उनमें से कुछ महत्व के कारणों का ही निर्देश किया गया है।

रागों की जाति

किसी भी राग में प्रयुक्त स्वरों की संख्या के (स्वर के शुद्ध अथवा विकृत रूप से यहाँ पर कोई सम्बन्ध नहीं है।) आधार पर, राग का वर्गीकरण अलग अलग विभागों में किया जाता है तथा यह राग विभाग जाति इस नाम से पहिचाने जाते हैं। किसी भी राग में कम से कम स्वरों की संख्या (रजकता की दृष्टि से) पाँच रहनी चाहिये। इस प्रकार पाँच स्वर संख्या वाले राग, छ स्वरसंख्या वाले राग तथा सात स्वर संख्या वाले राग क्रमशः 'औडव', षाडव, तथा 'संपूर्ण' जाति के कहलाते हैं। स्वर संख्या निश्चित करते समय इस बात का सदैम ध्यान रखना होगा कि वह प्रत्येक स्वर, जिसका अकन किया जा रहा है, एक ही सप्तक (नाद) प्रदेश से चुना जाना चाहिये। अन्यथा यह संभव है कि अकन में गली हो। औडव, षाडव व संपूर्ण 'जाति' का वर्णन अन्य प्रकार से भी कर सकते हैं। कोई भी स्वर वर्ज्य न करने वाले राग 'सम्पूर्ण' जाति में, एक स्वर वर्ज्य करने वाले राग 'षाडव' जाति में तथा दो स्वर वर्ज्य करने वाले राग 'औडव' जाति में, इस प्रकार वर्ज्यावर्ज्य के आधार पर भी किसी भी राग की जाति संपूर्ण, षाडव अथवा औडव एक ढंग से ठहराई जा सकती है तथा इसे इस प्रकार वर्ज्यावर्ज्य के आधार पर ध्यान में रखना बहुत आसान है।

कई बार राग के प्रयुक्त स्वरों की संख्या निश्चित करते समय कठिनाई पड़ती है, क्योंकि उनके आरोह अवरोह तथा अवरोही क्रम में एक जैसी ही संख्या नहीं रहती। उदाहरण कई राग के आरोही क्रम में पांच स्वर लगते हैं, तो उन्हीं के अवरोही क्रम में सातों स्वर लगते हैं। ऐसे रागों की जाति उनके आरोह-अवरोह पर निर्भर रहती है। इस उदाहरण में उन्हें 'औडव-सपूर्ण' कहते हैं। इसमें से पहली संख्या आरोही क्रम को तथा दूसरी बाद में संख्याये मिलकर राग के पूरे आरोही-अवरोही वर्ण को बतलाती है।

राग में लगने वाले स्वर संख्या के आधार पर, निम्नांकित भेद संभव है। इसमें आरोही अवरोही क्रम भेद का भी अंतर्भाव किया गया है।

आरोह - अवरोह		उदाहरण
1.	औडव - औडव	॥अथवा औडव॥ भूप
2.	षाडव - षाडव	॥अथवा षाडव॥ मारवा
3.	सपूर्ण - सपूर्ण	॥अथवा सपूर्ण॥ भैरव
4.	औडव - सपूर्ण	विहाग
5.	षाडव - सपूर्ण	अल्हाया बिलावल
6.	औडव - षाडव	धानी
7.	षाडव - औडव	
8.	सपूर्ण - षाडव	
9.	सपूर्ण - औडव	

गणित दृष्टि राग की जाति संख्या नौही सम्भव है तथा इनमें से अंतिम तीन प्रकार व्यवहार में प्रचुर मात्रा में उपलब्ध नहीं है। लेकिन पहले छः प्रकार भली भाँति रीति से आज भी प्रयोग में मिलते हैं।

सा रे म प ध सा नी सा रे सा नी ध प म ग रे सा ध प ध |
 धी . रे . ब ह त न भ में
 १ ३ + ८

क्र. ५१ राग-मिदरा, तीनताल (मध्यलय)

मानती न प्यारी मखिया सब हारी हारी ॥ धृ० ॥ जब हरि वेप कियो
 युवती को पद्मि कुसुमरी नारी ॥ ३ ॥

सा रे म प ध सा रे नी ध प म प ध प म ग रे म ग रे सा सा सा |
 मानती न प्यारी . स . खि . यां सब
 ७ १ ३ + ७

रे म रे म प म म प ध सा नि ध प म ग रे सा रे म प ध |
 हा . . री . . हा . . . रि मानती . न प्यारी
 १ ३ + ७

॥ अंतरा ॥

म म प व स सा रे सा रे ग रे सा नी ध सा | रा सा सा रे
 जब हरी वेप कियो . युवती को | पद्मि न
 १ ३ + ७ १

नी ध प ध सा नी ध प म ग रे सा रे म प ध |
 सु म . री सा . रा . मानती . न प्यारी
 ३ + ७

क्र. ५२ राग-सिंदूर, तीनताल (मध्यलय)

भक्त हेतु भगवान प्रभू राम धरेऊ तनु रूप ॥ धृ० ॥ किये चरित पावन
परम प्राकृत नर अङ्गप ॥ १ ॥ -स्वर रचनाकार स्व. प. विष्णु दिगंबरजी
सा रे नी ध म प ध | सा सा रे नी ध प प ध सा नी ध प ध म
- ० ० ० ० ० ० | - ० ० ० ० - ० ० ० ० ० ० ० ० ० ०
भक्त हे . तु भ ग | वा न प्र भू . . रा . . म ध रे ऊ
+ • १ ३ + ७
प ध म प | म गू रे गू सा ' सा रे म प ध सा
० ० ० ० ० ० ० ० ० ० ० ० ० ० ० ०
त . तु . | रु . . प
१ ३

॥ अन्तरा ॥

प प ऽ ध - प नी सा | म गू रे सा रे नि सा नी सा रे म गू रे
०
किये चरित पा . | व न प र म . . प्रा . . कृ त
+ • १ ३ +
सा नी ध प | म प नी सा रे म गू रे सा नी ध प म गू रे सा
०
न र अ तु | रु प
७ १ ३

क्र. ५३ राग-सिंदूर, चतरंग, तीनताल (मध्यलय)

चतरंग गावो गुनि सब मिलकर आज तार आलाप ॥ धृ० ॥
जादिर धितिलान नदी दी तननन सा नि ध . म ग रे सा रे म प . .
मसस्वरा अयोगमा मूर्च्छनादिकडिङ्गनी तारा परो . . .
स्वरजटल ॥ १ ॥

-पाव नीर स्वर रचनाकार स्व. प. वि

प नि सा रे नि ध प | रे म प ध म प म गू रे सा गा रे
० ० ० ० - ० ० ० ० ० ० ० ० ० ० ० ० ० ० ० ०
च त र ग गा वो . | गु नि स . व . मि ल क र . . .
४ ७ १ ३

५ ग, मु धु नी सा, नि रे सा, नि रे ग रे, म ग रे सा, नि रे ग म,
म म ग, म ग रे सा, सा नि रे नि ध्, मु धु नि सा नी नी ध् म-
ध् म ग म, रे ग मु धु नि सा नि ध् म ग रे, म ग रे सा

तान

- ६ नि रे नि सा, नी रे ग ग रे सा, नी रे ग म ग रे नि सा, नि रे ग म ध् म म ग रे सा,
नि रे ग म ध् नी नी ध् म म ग रे सा, नी रे ग म ध् नी सा नी ध् म म ग रे सा,
नी रे ग म ध् नी रे सा नी ध् म म ग रे सा, नि रे ग म ध् नी रे ग रे सा नी
ध् म म ग रे सा, नी रे ग म ध् नी रे ग म ग रे सा नी ध् म म ग रे सा
 - ७ नि रे ग-रे ग म ग म ध्-म ध् नी-ध् नी रे-नी रे ग-रे नि रे-नी ध् नी-
ध् म ध-म ग म-ग रे ग-रे नी रे-सा
 - ८ नि रे ग म-रे ग म ध्-ग म ध् नी-म ध् नी सा-ध् नि रे ग-ग रे सा नी-
रे सा नि ध्-नी ध् म म-ध् म ग रे-म ग रे सा
 - ९ म म ग म-म ग म-म ग म-रे ग म ग रे सा, ध् नि ध् ध्-नी ध् ध्-नी ध् ध्-
नी ध् म म ग रे सा, सा रे नि सा-रे नि सा-रे नि सा-रे सा नी ध् म म ग रे
सा, रे ग रे रे-ग रे रे-ग रे रे-ग रे सा नी ध् म म ग रे सा
 - १० ग म ग-ग म ग-रे सा-ध् नी ध्-ध् नी ध्-म म-सा रे सा-सा रे सा-
नि ध्-रे ग रे-रे ग रे-नि सा-ग म ग-ग म ग-रे सा-सा रे सा-
सा रे सा-नि ध्-ध् नी ध्-ध् नी ध्-म म-ग म ग-ग म म-रे सा
- (सूचना-उपरोक्त तानों में प्रत्येक स्वर पर पाव मात्रा दहरना चाहिये ।)

क्र. ५४ राग-ललित, लक्षणर्गात, तीनताल (मध्यलय)

साहाय्य रचना ललित राग की । रिध मृदु म द्वय पञ्चम वरजित पाडव
सुध ग-नि की ॥ ४८ ॥ मध्यम वादी प्रथम सवादी । लगन सोहे म ध रे
निधम की । मममम ममम म-द्वय शोभा शुभ अरुनादय की ॥ १ ॥

-वै. प ना सो. खरेकृत

ग रे ग म्म ग रे ति रे | ग म म म ऽ म म्म ग म ध् म ध् सा सा सा
० ० ० ० ० ० ० ० | ० ० ० ० ० ० ० ० - ० ०
सो . ह त र च ना . ललित रा ग की . रि घ मृ दु म द्व य
+ • १ ३ + •

ति रे नी ध् म् म ध् म् म ग म्म नि रे नी ध् | म् ध् म्म ग रे सा
० ० ० ० ० ० - ० ० ० ० ० ०
पं . च म व र जित पा ड व मु ध ग नी की
१ ३ + • १ ३

॥ अंतरा ॥

म धू धू सा सा सा | सा सा सा नी रे सा नी रे ग म ग रे सा |
 - ० ० - ० ० | ० ० - ० ० - ० ० ० ० ० ० -
 म ध्य म वा दि प्र | थ म स वा . नी सं . ग त सो . हे .
 + ७ १ ३ + ७

म धू रे नी धू म म म म म म म म म म | ग रे ग म ग रे सा
 ० ० ० ० ० ० - ० ० ० ० ० ० ० ० ० ० | ० ० ० ० ० ० -
 म ध रे नी ध म की म म म म म म म म | म . ङ य शो . भा
 १ ३ + ७ १ ३

म धू म धू नी रे नी धू | म धू म म ग रे सा
 ० ० ० ० ० ० ० ० | ० ० ० ० ० ० -
 शु भ ध र नो . द य | की
 + ७ १ ३

क्र ५५ राग-ललित, ताल-धमार

कैसे जाऊ आली निकासी नन्द की चोरी लाल हो ॥ ६० ॥ वा दीन को
डर मेरे हृदियामें ता दीन बाह मरोरी लाल हो ॥ १ ॥

- स्वर रचनाकार स्व. पं. विष्णु दिगवरजीकृत

म ऽ ऽ म ऽ म म म म म म ग ऽ म ध्रु सो ऽ | नि रं नि ध्रु म
कै स ताऊआली . . . नि क सी | न न व की
१ ३ + ११ १

साँधू प | पग ग प पग प प धू धू ऽ | साँ रे साँ धू प ग रे
 . त | त व हु भ ज त अ ग ने | र ग के
 १ ५ + ७ १ ५ + ७

सा ऽ सा |
 चे त |

क्र. ८७ राग-बिभास, क्षपताल

प्रातः समये नंदलाल दरसको सब मिल बिजवासी आनन्द द्वारे ॥४०॥
 बदाजन सब हरिगुन गावे जागो यदुपते तुमदेव मुरारे ॥ १ ॥

साँधू ऽ धू प धू प पग प ग रे सा | सा ना धू सा ऽ रे ग ग प
 प्रा त स म ये | नं द ला ल द र स
 १ ३ + ८ १ = + ८
 ग रे सा | प पग प ऽ प प धू नू ऽ धू | पग प साँधू साँ रे साँ धू
 ० ० - | स व मि ल बिज वा सी | आ न द . . द्वा .
 १ ३ + ८ १ ३ +

प प ऽ धू प प धू ऽ |
 . रे . . . |

॥ अंतरा ॥

प ऽ साँधू साँ ऽ साँ साँ रे साँ ऽ | साँ साँ रे ग ऽ रे साँ साँधू
 बं दी . ज न स व | ह रि गु न गा . वे
 १ ३ + ८ १ ३ + ८

प ऽ | प ऽ प ग ऽ प धू प धू ऽ ऽ | प ग ग प धू सा सा रे सा धू
 . | जा . य हु प ते | तु म दे . . व सु रा .
 १ ३ + ८ १ ३ +

प प ऽ ग प प धू ऽ |
 . . रे . . . |

८

क्र ८८ राग—विभाम्, ख्याल, एकताल

मोरा सुजरा आप्से दोस्को सुजरा पहुँचे सुजरा पहुँचे पिछली बला
 ॥ ४० ॥ वे कलु गुमान सुनाही करता बलदाता आवे तो सदारग को
 पृछे ॥ १ ॥

सा रे सा सा रे ग प ग | प प प धू ऽ धू प प प ग रे सा सा रे
 मो रा . . . सु . ज | रा आप् से
 १ १ ५

ग प ऽ प ग प ग रे सा ' सा सा सा सा रे सा सा ऽ सा |
 दो . . . को . सु ज रा प . हु . चे |
 ९ ११

सा धू सा धू सा धू सा ऽ सा ' सा रे ग प ऽ प ग ऽ प ग रे सा
 मु . . . प हु चे पि छ ली . . . ब ला .
 १ ५ + ९

॥ अन्त ॥

' प प धू धू प प ग | सा प ग प प प प ऽ प प धू धू प प ऽ ग
 वे . . क . . लु | गु मा . न सु ना ही . . क . .
 ११ १ ५

प धूँ प साँ धूँ प प धूँ प साँ धूँ प | प प धूँ धूँ प प ऽ ग ग रे
 ता . . ब ल दा . . ता . . आ . . वे . . तो स
 + ९ ११ १

प ग प प प साँ धूँ साँ ' साँ रे साँ रे रे साँ साँ धूँ प प ग रे सा सा ऽ
 दा . र ग को पू . छे
 ५ + ९

क. ८९ राग-विभास, लयाल, एकताल

संत सदा उपदेश बतावत केश सभी शिर श्वेत भये हैं ॥ धृ० ॥ तू समता
 अजहूँ नहीं श्रद्धात मौत ने आय संदेश दये ह ॥ १ ॥

प ग प धूँ धूँ प प ग प ग ग प धूँ प ग रे सा ऽ रे सा ऽ सा रे
 स त स दा . उ प दे . . . श ब ता व न के .
 ११ १ ५ + ९ ११

ग प | प ग प ऽ प धूँ धूँ साँ ऽ साँ रे साँ धूँ प प ग प ग रे सा
 श स भी . शिर श्वे . त भ ये . . . हैं . .
 १ ५ + ९

॥ अंतरा ॥

प धूँ साँ साँ साँ रे | साँ ऽ साँ रे ग रे ग ऽ रे साँ धूँ प प धूँ ग ग
 तू म म ता अ - हैं न हि छा . ड न . . मौ त
 ११ १ ५ + ९

प ग प ऽ | प धूँ ऽ धूँ प धूँ साँ साँ रे साँ धूँ प प ग प ग रे सा
 ने . आ य सं दे . श द ये . . . हैं . .
 ११ १ ५ + ९

क्र. ९० राग-विभास, तीनताल (मध्यलय)

शरण गये प्रभु को न उबारे । जित जित भीर परि भक्तन को चक्र
सुदर्शन तहां सम्हारे ॥ धृ० ॥ महाप्रसाद बैठ अम्बरीपहि दुर्वासा की कोप
निबारे ॥ १ ॥ -सूरदासकृत

प प ग रे प ग रे सा सा | रे सा सा सा रे ग प ग प ग ग प प
० ० ० ० ० ० ० ० | ० ० ० ० ० ० ० ० ० ० ० ० ० ०
श र ण ग ये प्र भु | को न उ बा . रे . जि त जि त
+ ७ १ ३ +

धू धू प | सा धू सा सा धू प धू प ग प प सा धू सा सा सा | रे सा धू
० ० ० | ०
भी र प | री . भ . क्त न को च क्र सु द . री न | त हां .
७ १ ३ + ७ १

प ग प धू प ग रे सा
० ० ० ० ० ० ० ०
स म्हा . . . रे . .
३

॥ अंतरा ॥

प ग ग ऽ ग प सा | ऽ सा सा सा सा रे सा सा सा रे ग ग रे सा |
० ० ० ० ० ० ० ० | ० ० ० ० ० ० ० ० ० ० ० ० ० ० ० ०
म हा प्र सा द बे | ठ अ म्ब रि प ही दु र्वा . सा की |
+ ७ १ ३ + ७

धू सा रे सा धू प ग प धू प ग रे सा
०
क्रो . . . प नि वा . . . रे . .
१ ३

क्र. ९१ राग-विभास, तीनताल (मध्यलय)

कैसे कुमरवा जाइल हमरा तोरे घग्वा नैन फरकन वाररे ॥ धृ० ॥ मौन-
दशाके सदारंगीले प्रेम पियाला जबते अपने हूं तन उतरार वाररे ॥ १ ॥

॥ अंतरा ॥

म म प ध सा सा सा | रे म ग रे सा नी सा नी ध ' ध ध ध
 ०
 विज व नि ता . स ब सु न व्या . कु ल भ ई बा ज त
 + ७ १ ३ +
 ध नी ध प ध नि सा ' नी ध प म प ध प म ग रे सा सा सा
 ०
 वि र ह भ री . स खी या . री . मृ झ त
 ७ १ ३ +
 सा सा सा सा सा नी सा रे रे सा नी ध सा नी ध प प प प प
 ०
 ना क लु का म का . ज घ र ह रां के . वि न स व
 ७ १ ३ + ७
 म म प ध प प ध नी ध नि सा नि ध प म ग रे नि प म ग रे म
 ०
 र ही . दु खा री म धु वा . स री
 १ ३ + ७

स्व. पं विष्णु दिगंबरजी स्तुति

क्र १८७ राग-काफी, तीनताल (मध्यलय)

नमो नमो गुणि गधर्व चरण । सुस्वर कठ नधुरता ते बस । भयो सकल
 ससार तिहारे ॥ धृ० ॥ पलुग ग्राम सुखधाम निवासी विप्र दिगंबर ब्रह्म
 शिरोमणि । मृनु विष्णु शुभ नाम धरायो । ग्यान ध्यान गुण भान ददायो
 ॥ १ ॥ नाद वेद सेवा व्रत धरिके । जन गण मन सर्गीत जगायो । परम
 पावन सदेश जगायो । भक्ति भाव रस प्रेम सिखायो ॥ २ ॥

कवि-प्रि. श्रीकृष्ण ना. रातंजनकर, भातखंडे म्यूजिक कॉलेज, लखनऊ

ध प म प म ग सा रे म म | म रे म प ध नी ध प ध प प ' ध ध ध
 ०
 नमो . नमो . गुणि | ग . ध . र्व चरण सुस्वर
 + ७ १ ३ +

नी सा नि ध प । म म रे म प ध प म प म गु रे सा रे म प ध नी
 ० ० ० ० ० ० ० ० ० ० ० ० ० ० ० ० ० ० ०
 कं . ठ म । शु र ता . . . ते . व र . म यो . स क ल
 १ ३ + ५

प ध । सा सा रे सा नि सा नि ध प
 ० ० ० ० ० ० ० ० ० ० ० ०
 सं . सा र ति हा . रे .
 १ ३

॥ अंतरा ॥

म म म प ऽ प ध प व । सा सा रे सा नि ध सा ' ध सा सा सा रे
 ० ० ० ० ० ० ० ० ० ० ० ० ० ० ० ० ० ० ०
 प ल श आ म सु ख । धा म नि वा . सी वि प्र दि गं .
 + १ ३ + ७

म गु रे सा । ' नि सा रे सा नि सा नि ध प नि रे सा नि सा नि
 ० ० ० ० ० ० ० ० ० ० ० ० ० ० ० ० ० ० ०
 . . व र । व ह शि रो . म णी सु . नु वि . णु
 १ ३ + ७

ध प । म प ध प प ध नी ध नि सा सा प प ध प म प म रे म
 ० ० ० ० ० ० ० ० ० ० ० ० ० ० ० ० ० ० ०
 शु म । सा . म ध रा . . यो . . ग्य' न ध्या . . न गु ण
 १ ३ + ७

प ध सा नि ध प म प ध प म गु रे
 ० ० ० ० ० ० ० ० ० ० ० ० ० ०
 ना . . . म ब डा . . . यो .
 १ ३

॥ १८८ राग-काफी, तराना, तीनताल (मध्यलय)

तना तनन देरेना तदारे दानी । तना तदारे दानी दानी दानी तदानी
 ॥ धृ० ॥ नादिर् दिर् दानि दानि तदारे तारे दानी नादिर् दिर् दिर् तुंदिर्
 दिर् दिर् दिर् दिर् दिर् दिर् दिर् दिर् दिर् दिर् धिडनग् तम्डान् धा धा
 धा कडां धा धा कडा धा धा ॥ १ ॥

प्रोफेसर रामाश्रय झा "राम रंग"
का जीवन परिचय

प्रोफेसर रामाश्रय झा "राम रंग" का जन्म 11 अगस्त 1988 ई० तदनुसार भाद्र कृष्ण पक्ष एकादशरी तिथि को बिहार प्रदेश में दरभंगा जिले के खजुरा नाम (जो अब मधुबनी जिले के अन्तर्गत आता है) गाव में हुआ। आप मिथिला निवासी एवं मैथिल ब्राह्मण हैं। आपके पिता म० सुखदेव झा संगीत के स्नेही थे जिसके कारण प्रोफेसर झा पञ्च व. की अवस्था से ही संगीत की ओर उन्मुख हुए। सर्व प्रथम अपने पिता तत्पश्चात् अपने चाचा म० मधुसूदन झा से हारमोनियम एवं गायन सीखना प्रारम्भ किया। इसके उपरान्त श्री अवध पाठक जी से आपको गायन की शिक्षा मिली।

आपने लगभग 15 वर्षों तक बनारस की एक प्रसिद्ध नाटक कम्पनी में कम्पोजर का काय किया जिसके फलस्वरूप ही आज शास्त्रीय संगीत क्षेत्र में शास्त्रीय संगीत (गायन) के रचनाकारों में आपका प्रमुख स्थान है ऐसे तो आपने संगीत की शिक्षा अनेक विद्वानों से ली है परन्तु उच्च संगीत की शिक्षा की दृष्टि से आपके गुरु म० भोला नाथ भट्ट जी थे जिनके पास 25 वर्षों तक रहकर आपने ध्रुवपद, धमार, ख्याल, ठुमरी, दादरा, टप्पा इन चार पट गायन शैलियों की विधिवत शिक्षा ली। म० भट्ट जी के अतिरिक्त आपने स्वर्गीय म० बी०एन० ठकार (प्रयाग) उस्ताद हबीब खान (किराना) म० बी०एस० पाठक (प्रयाग) से भी संगीत की शिक्षा प्राप्त की है।

प्रो० झा प्रयाग में 1954 से स्थाई रूप से रह रहे हैं सर्वप्रथम 1955 में लूकरराज संगीत विद्यालय में संगीत अध्यापक के रूप में आपकी नियुक्ति हुई। तदुपरांत 1960 में प्रयाग संगीत समिति में आपकी नियुक्ति हुई। जहाँ आपने कुछ वर्षों तक

प्रभाकर और फिर 1970 तक संगीत प्रवीण की कक्षाओं की संगीत शिक्षा देने का कार्य किया। इसी मध्य सन् 1968 में इलाहाबाद विश्वविद्यालय के संगीत विभाग के अध्यक्ष प्रो० उदय शंकर कोचक ने प्रो० झा के संगीत के क्षेत्र की सेवाओं से प्रभावित होकर विश्वविद्यालय में आपकी नियुक्ति की।

प्रो० झा उच्च कोटि के संगीत शिक्षक के साथ एक सफल गायक भी हैं। आपके अनेक शिष्य आकाशवाणी के प्रथम एवं द्वितीय श्रेणी के कलाकार एवं उत्तम शिक्षक भी हैं, जिसमें से कुछ प्रमुख नाम इस प्रकार हैं।

डा० गीता बनजी आकाशवाणी कलाकार रीडर एवं अध्यक्षा संगीत एवं प्रदर्शन कला विभाग इलाहाबाद विश्वविद्यालय, प्रो० शताराम विष्णु कशालकर, संगीत प्रवीण वरिष्ठ प्राध्यापक प्रयाग संगीत समिति इलाहाबाद, डा० हरीश कुमार सलूजा अध्यक्ष संगीत विभाग गर्वनमेंट कालेज गुड़गाव {हरियाणा} श्रीमती मजरी हुक्कू आकाशवाणी कलाकार बम्बई, श्रीमति सत्यादास संगीत प्रवीण अवकाश प्राप्त मनोवैज्ञानिक अधिकारी रक्षा सेवा, श्री रोबिन वटजी आकाशवाणी कलाकार एवं अध्यक्ष संगीत विभाग इलाहाबाद डिग्री कालेज, इलाहाबाद श्रीमती लता मालवीय प्राचार्या गर्वनमेंट गर्ल्स कालेज, बांदा, श्रीमती कमला बोस आकाशवाणी कलाकार एवं रीडर संगीत विभाग इलाहाबाद डिग्री कालेज, श्री कामता खन्ना आकाशवाणी कलाकार, श्रीमती माधुरी सक्सेना अध्यक्षा संगीत विभाग सी०एम०पी० डिग्री कालेज, इलाहाबाद, श्री श्रीकान्त वैश्य आकाशवाणी कलाकार एवं आकाशवाणी इलाहाबाद स्टाफ आर्टिस्ट, श्री हरीश चन्द्र श्रीवास्तव संगीत प्राध्यापक, गोरखपुर, श्री सुरेन्द्र अग्निवाल, आकाशवाणी कलाकार एवं कार्यक्रम अधिकारी {संगीत} आगरा, श्रीमती डाली बनजी आकाशवाणी कलाकार {दिल्ली} श्रीमती सुभा मुद्गल आकाशवाणी कलाकार {दिल्ली} कुमारी इला मालवीय अध्यक्षा संगीत विभाग आर्य कन्या डिग्री

कालेज, इलाहाबाद, श्रीमती शोभिता चौधरी (संगीत प्रवीण) मेरठ, श्रीमती रमा शुक्ला प्रध्यापिका (संगीत) ट्रेनिंग कालेज, इलाहाबाद, श्रीमती पुष्पा लाहिरी प्रध्यापिका विद्यावती दरवारी इण्टर कालेज, इलाहाबाद, श्रीमती शिप्रा सन्याल अध्यक्ष संगीत विभाग एस0एस0 खन्ना डिग्री कालेज इलाहाबाद, डा0 बानी गुप्ता अध्यक्ष संगीत विभाग एस0एम0 कालेज भागलपुर, श्री नरसिंह भट्ट आदि का नाम उल्लेखनीय है।

उपरोक्त गण्यो म से कुछ शिष्यों ने तो उत्तर भारत के प्रमुख सम्मेलनों में सफल कार्यक्रम देने के अतिरिक्त आकाशवाणी के मंगल वासरीय अखिल भारतीय कार्यक्रम में भी अपना सफल कार्यक्रम प्रस्तुत किया है।

प्रो0 झा0 उदार प्रवृत्ति के उच्च शिक्षक एवं गायक होने के साथ साथ संगीत शास्त्र के श्रेष्ठ लेखक भी हैं। आपकी लिखी हुई, पुस्तक 'अभिनव गीतजति', चार भागों में प्रकाशित हो चुकी है। इसमें डेढ़ सौ प्रसिद्ध एवं अप्रसिद्ध रागों का विशद विवेचन एवं नई तथा पुरानी बन्दिशों का अभूतपूर्व सकलन है। यह पुस्तक एम0ए0 तथा संगीत के शोध कार्य के हेतु अत्यंत उपयोगी है। आपने चार पट की गायन शैली में अपने उप नाम 'राम रंग' के नाम से ध्रुपद धमार, खयाल ठुमरी, दादरा टप्पा एवं लक्षण गीत एवं तराना तिखट, चतुरंग, राग माला एवं राग ताल सागर के प्रचलित तथा अप्रचलित रागों में लगभग दो हजार, बन्दिशों की रचना की है, जो संगीत एवं साहित्य की दृष्टि से उच्च कोटि की है तथा सम्पूर्ण उत्तर भारत में प्रचलित हो रही है और संगीत प्रतिष्ठित कलाकारों द्वारा सम्मान पूर्वक गायी जा रही है। इसके अतिरिक्त भजन और लोक गीतों की शैली में मौसमी गीत जैसे - चैती, होरी, कजरी, इत्यादि गीतों की भी अनेक रचना की है जो साहित्य एवं भाव की दृष्टि से अत्यंत हृदय स्पर्शी है। मिथिला वासी होने के कारण आपने मिथिल

प्रदेश से सम्बन्धित राग तिरमुक्ति और राग वैदेही भैरव की रचना की है तथा मैथिली भाषा में खयाल की अनेक रचना की है जो 'रजयते इति राग.' के अनुरूप ही है।

रचना की दृष्टि से प्रो० झा का कार्य केवल ब्रिटिश की रचना तक ही सीमित नहीं है, वरन् आप नवीन रागों की रचना करने में भी सिद्धहस्त हैं।

आपने अनेक ऐसे रागों की रचना की है जो शास्त्र एवं गायन वादन की दृष्टि से ग्राह्य एवं रजयति इति राग ' के अनुसार रजक पूर्ण हैं। इसमें कुछ नाम इस प्रकार हैं - यथा मंगल गूजरी, वैदेही भैरवी, बैरागी, तोड़ी, भरवारी, सरस्वती सारंग, नट नागरी, चन्द्र मल्हार, महेन्द्र मल्हार अंजनी मल्हार, अजनी कल्याण केसरी कल्याण, देव कल्याण, कृष्ण कल्याण, विष्णु कल्याण, मारुती कल्याण, तिरमुक्ति और राम प्रिया इत्यादि।

लगभग विगत तीस वर्षों तक आपने आकाशवाणी से शास्त्रीय संगीत का कार्यक्रम प्रस्तुत किया है सन् 1982 में उत्तर प्रदेश संगीत नाटक अकादमी ने अपने अकादमी पुरस्कार के अन्तर्गत प्रो० झा को पुरस्कृत कर ' रत्न सदस्यता' प्रदान की। इसके अतिरिक्त बम्बई पूना कलकत्ता कानपुर रायपुर और सागर इलाहाबाद इत्यादि ऐसे नगरों के संगीत स्नेहियों ने आपका सम्मान करके संगीत के विभिन्न उपाधियों प्रदान की है। प्रयाग निवासियों एवं इनके शिष्यों ने सन् 1988 में आपका सम्मान कर साठ हजार रूपयों एवं उपाधि से अभूतपूर्व अभिनन्दन किया।

आपने 'बारिन दास संगीत परिषद' की स्थापना करके इस संस्था के माध्यम से प्रयाग नगर में अलग्गित संगीत समारोहों का आयोजन कर नगर एवं वाह्य युवा कलाकारों को प्रोत्साहक करने का अभूतपूर्व कार्य किया।

इसके अतिरिक्त आपने 'इलाहाबाद विश्वविद्यालय संगीत सम्मेलन' जैसे ऐतिहासिक संगीत सम्मेलन को तीस वर्ष बाद पुनः सन् 1980 से प्रारम्भ कर प्रतिवर्ष अखिल भारतीय स्तर पर संगीत सम्मेलन का सफल आयोजन कराया, जिसमें देश के अनेक सम्मानित एवं सुप्रसिद्ध कलाकारों ने भाग लिया सन् 1986 के फरवरी माह में सर्वप्रथम संगीत विभाग में आपने विश्वविद्यालय अनुदान आयोग के सहयोग से राष्ट्रीय संगीत का परिसवाद का आयोजन कराया। जिसमें देश के अनेक सम्मानित एवं सुप्रसिद्ध कलाकारों ने भाग लिया जो संगीत विभाग के इतिहास में पहला अवसर था जब इतने ऊँचे स्तर पर संगीत परिसवाद का सफल आयोजन हुआ और परिसवाद में विश्वविद्यालय संगीत शिक्षा समस्या विषय पर देश के उत्कृष्ट विद्वानों ने विभिन्न दृष्टिकोण से संगीत शिक्षा समस्या के निराकरण हेतु अपने विचार व्यक्त कर आयोजन को सफल बनाने में अपना सहयोग प्रदान किया। यह आयोजन भगवान की कृपा एवं प्रो० झा के सूझ बूझ के कारण सफलता पूर्वक सम्पन्न हुआ। जहाँ तक प्रशासनिक कार्य करने की बात है उसमें, आप बड़े ही सिद्धहस्त हैं। इलाहाबाद विश्वविद्यालय के संगीत एवं ललित कला विभाग में प्रो० एन. अध्यक्ष पद पर प्रतिष्ठित रहकर सन् 1980 से अपने सरक्षण में बड़ी सूझ बूझ एवं प्रतिष्ठा के साथ दस वर्षों तक विभाग को बताते रहे जिससे यह प्रमाणित है कि प्रो० झा संगीत के उत्तम शिक्षक कलाकार, साधक, लेखक, रचनाकार और वाग्गेयकार के साथ साथ एक सफल आयोजक एवं प्रशासक भी हैं।

इलाहाबाद विश्वविद्यालय के संगीत विभाग से ही सन् 1989 के तीस जून को प्रो० एन. अध्यक्ष पद से अवकाश ग्रहण करने के उपरान्त श्री हनुमान जी की

कृपा से जो आपने ध्रुवपद और खयाल गायन शैली में 'संगीत रामायण' की रचना की है। यह विलक्षण तथा संगीत जगत के लिये अत्यन्त उपयोगी एक अमूल्य उपलब्धि है।

यह अभूतपूर्व 'संगीत रामायण' ग्रंथ महात्मा तुलसी दास जी के राम चरित मानस को आधार मानकर सातों काण्ड के प्रत्येक प्रसंग को ध्रुवपद और खयाल गायन शैली की कविता में काव्य बद्ध किया गया है। सबसे महत्वपूर्ण बात यह है कि सभी रचनाएँ शास्त्रीय संगीत के विभिन्न रागों और तालिका में लिपिबद्ध की गयी हैं।

"संगीत रामायण" में लगभग पाच सौ रचनाएँ हैं जो राग ताल में लिपिबद्ध हैं। सभी छोटे बड़े संगीतज्ञों के लिये उपयोगी तथा लिपिबद्ध होने के कारण सभी के गायन के लिये सुलभ व लौकिक परलौकिक दोनों ही दृष्टि से उत्तम फल देने वाली और प्रा० झा के अन्य कृतियों में सबसे श्रेष्ठ कृति है।

विश्वविद्यालय से अवकाश ग्रहण करने के उपरांत प्रोफेसर झा प्रयाग में ही रह कर संगीत की सेवा रत रहे हैं। वर्तमान में आप अपनी पुस्तक अभिनव गीतांजलि के प्रथम भाग के प्रकाशन में सलग्न हैं अभिनव गीतांजलि का प्रथम भाग चौथे भाग की ही तरह महत्वपूर्ण है। क्योंकि रागों के विभिन्न तथ्यों को ध्यान में रखकर यह प्रथम भाग भी लिखा गया है।

इस भाग में प्रसिद्ध एवं अप्रसिद्ध एवं कुछ नवीन रागों को मिलाकर लगभग पचास रागों का विस्तृत व्याख्या की गई है। यह नई व पुरानी रचनाओं का अभूतपूर्व संग्रह सभी वर्गों के संगीत साधनों के लिये अत्यन्त उपयोगी है और प्रकाशित होकर संगीत स्नेहियों के समक्ष शीघ्र ही आने वाली है।

इन पुस्तकों के अतिरिक्त आपके अनेक महत्वपूर्ण लेख संगीत के विभिन्न पत्रिकाओं में छप चुके हैं जिसकी पाठकों एवं विद्वानों ने मुक्त कंठ से प्रशंसा की तथा ये लेख संगीत जिज्ञासुओं के लिये बहुत ही लाभ प्रद है।

इसके अतिरिक्त अनेक संगीत सम्मेलनों तथा संगीत गोष्ठियों में आपके अनेक सफल कार्यक्रम हो चुके हैं। जिसकी श्रोताओं ने भूरि-भूरि प्रशंसा की है। आप मुख्य रूप से खयाल ठुमरी, दादरा, और टप्पा गायन शैली के गायन में तो सिद्धहस्त हैं ही साथ ध्रुवपद धमार, तराना, तिरवट, चतुरंग, रागमाला, राग सागर, राग ताल सागर, भजन और लोक गान को भी अत्यंत रोचक ढंग से प्रस्तुत करते हैं। इस प्रकार बहुमुखी प्रतिभा सम्पन्न प्रा० झा के कार्यों में सलग्न रहकर प्रत्येक दृष्टि से संगीत के प्रचार प्रसार में सेवारत है।

राग मधुवन्ती— त्रिताल (मध्यलय)

स्थायी—पवन पुरवाई बहे सनन सनन जियरा अलसाने भावे न पिया बिन

अतरा—उन बिन केमे कटे दिन न, पल छिन मेरो 'रामरग'

जुग मे जात बिलमाये बैरन किन ॥

स्थायी

पध
(
पड
)

पमं गुमं गुरे सा रे - सा सा नि मा गु मं गुमं पध पमं गु
(वड नड पुड) र वा ऽ ई ब हे म न न मड नड नड जि
३ × २ ०

म प नि सा पति गुरे सानि प ध प गुमं पध पमं गुरे सा, पध
य रा अ ल साड ऽड नेड भा ऽ वे नाड पिड याड विड नड, पड
३ × २ ०

अतरा

गु
उ

म प नि सा मा - मा प नि सा र सा नि ध प गु
न बि ऽ न कै ऽ से क टे ऽ दि न नै ऽ न प
३ × २ ०

रे सा नि रे सा नि ध प मं प नि ध पध पमं गुरे सा
ल छि ऽ न मे ऽ रो रा ऽ म र ग जुड गड सेड जा
३ × २ ०

नि सा गु मं गुमं पध मं नि- पति सा रे सानि ध प मं पमं गु पध
ऽ त बि ल माड ऽड येड ऽड बैड ऽड रड नड ऽड फिड न, पड
३ × २ ०

स्वरों का प्रयोग तथा महत्व

षड्ज तथा ऋषभ का इसमें सर्वोच्च न्याम है । हर एक आलाप का न्याय प्रथमतः ऋषभ और फिर षड्ज पर होता है जैसे—सा रे, ग रे, प ग रे, रे सा, प नि सा रे, ग रे नि प सा । प्रस्तुत राग में ऋषभ बहुत अधिक महत्वपूर्ण स्वर है । इसमें गन्धार तथा निषाद का अलघन बहुत्व है तथा पचम का न्याम (अभ्यास) बहुत्व है । इस राग का समप्रकृति राग शङ्करा है । परन्तु शङ्करा में धैवत का प्रयोग होता है और राग हंसध्वनि में धैवत वर्ज्य है । साथ ही शङ्करा में गन्धार व निषाद न्याय के स्वर हैं जो हंसध्वनि के त्रिकुण विपरीत हैं । हंसध्वनि में ऋषभ पर न्याम करने से शङ्करा की छाया भिड़ जाती है ।

आरोह—सा रे, ग प नि सा ।

अवरोह—सा नि प ग रे, ग रे नि प सा ।

मुख्य स्वरूप—नि प ग रे, रे ग प रे सा ।

स्वर-विस्तार

१—सा, ग रे, नि प सा, रे ग ^परे, सा नि प सा रे - ग रे सा ।

२—प नि सा रे, सा, ग रे ग, सा रे, सा, प नि सा रे, ग रे नि प रे, सा ।

३—सा ग रे ग प, रे ग प नि प, प ग रे, ग प ^गरे सा, रे ग रे, नि प सा, ग प नि सा नि प ग रे, सा ।

४—ग ^र, प ग रे सा रे ग प, ग र सा, प नि सा रे, ग रे ग प, नि प, प नि सा रे, सा रे ग, ग प, ग प नि सा नि प ग रे, प ग रे, ग ^परे सा ।

५—ग प नि सा, प नि सा र सा, सा नि प ग रे, ग प नि सा, प नि ^पति सा रे ग र, ग र नि प सा, ग प नि सा नि प, नि प ग रे, प ग रे सा रे सा नि प सा ।

६—प नि सा, सा नि प सा, सा र सा, ग रे, र सा, रे सा नि प ग रे, प नी सा रे सा, ग रे ग ^परे, नि प सा, सा नी प, नी प ग रे, ग ^परे सा ।

७—प प सा, सा, ग र, ग सा, र नि प, र सा सा र गं प, र सा
रे नि प सा, सा रे र प नि सा प नि नि प नि सा, ग प, ग प नि प नि सा, ग
रे, र सा, सा नि प, ग प नि प ग र, सा र ग, र रे, नि प सा ।

ताने

१—सा रे ग रे नि प नि सा रे ग र सा, सा रे ग प नि प ग रे, सा रे
ग प नि सा प नि सा नि प ग रे, सा रे ग प नि सा प नि सा र सा नि प प
ग रे, ग प नि नि प प ग रे सा सा ।

२—प प ग रे सा नि प नि सा रे ग प नि नि प प ग रे सा सा,
ग प नि सा प नि सा र सा नि प प, ग प नि सा ग र सा नि प प र सा नि
प प, ग प नि नि प प, ग प ग रे सा सा ।

३—सा रे ग प नि सा र ग ग रे सा नि प प ग रे ग प नि सा रे र सा
नि प प ग रे, ग प नि सा नि प ग र ग प नि नि प प ग र, प ग रे सा नि प
नि सा रे ग प नि सा ग र सा नि प ग रे सा सा ।

४—ग प ग नि नि प ग रे, सा रे ग प नि सा प र र सा नि प नि सा
रे ग सा र सा ग ग र सा नि प प ग प ग, ग ग र सा नि प प ग रे सा रे
सा नी प प, ग नि नि प ग रे, ग प ग प नि सा प नि प नि सा र सा रे सा
नि प प नि नि प प ग रे सा सा ।

५—सा रे ग प नि, रे ग प नि सा, प नि सा र, ग र सा नि प, रे सा
नि प ग सा नि प ग रे, नि प ग रे सा, ग रे सा नि प, ग प नि सा नि प ग रे,
ग प नि प प ग रे सा सा ।

६—सा र ग, रे ग प, ग प नि, प नि सा, नि सा र, सा रे ग, नि सां
रे प नि सा, ग प नि, रे ग प, सा रे ग प नि सा रे ग प नि सा, ग प नि सा
सा, प नि सा रे सा सा ग रे सा नि नि सा र सा सा, प नि सा नि प प ग
प ग रे सा सा ।

७—सा नि प प र रे सा नि प नि सा रे ग प नि सा र ग सा नि प
नि सा ग प नि सा र सा सा ग प ग र सा नि प प, ग रे सा नि प प नि
सा रे ग प प नि नि सा नि प प ग रे सा सा ।

राग हंसध्वनि—लक्षणगीत (झपताल)

स्थायी—करनाट को राग औडव गाया, हंसध्वनि रैन में, सगत रेनि पेसा

अतरा—(१) थाट विलावल कल्याण कोउ कहे, शुद्ध मुर मध त्यागि
सगत गन रे सा ।

अतरा—(२) गरे निप मुर सोहे, शङ्करा झलकत, 'रामरग' रे चमका
वादि मुर करत सा ॥

स्थायी

ग	प रे	-	सा रे	- सा	-	सा
क	र ना	५	ट को	५ रा	५	ग
×	२		०	३		
ग	रे सा	-	सा रे	- रे	-	-
औ	५ ड	५	व गा	५ यो	५	५
×	२		०	३		
ग	प प	नि	सा नि	प ग	रे	-
ह	५ स	ध्व	नि रै	५ न	मे	५
×	२		०	३		
ग	प रे	-	सा रे	नि प	सा	-
स	५ ग	५	त रे	नि प	सा	५
×	२		०	३		

अन्तरा (१)

ग	प नि	सां	सा सां	- सा	रे	सा
था	५ ट	५	बि ला	५ व	५	ल
×	२		०	३		
प	नि सा	रे	ग रे	सा रे	सां	-
क	५ त्या	५	न को	उ क	हे	५
×	२		०	३		

सा	गा प	ग	रे ग	प नि	सा	सा
शु	द्ध गु	ऽ	र म	ध त्या	ऽ	ग
×	२		०	३		
सा	नि प	ग	रे ग	प रे	—	सा
सं	ऽ ग	ऽ	त ग	प रे	ऽ	सा
×	२		०	३		

अन्तरा—२

ग	र नि	—	प सा	सा सा	रे	सा
ग	र नि	—	प सु	र सो	ऽ	हे
×	२		०	३		
ग	प नि	सा	नि प	ग प	नि	सा
श	ऽ क	रा	ऽ झ	ल क	त	ऽ
×	२		०	३		
प	प नि	सा	ग रे	— नि	प	प
रा	— म	र	ग रे	ऽ च	म	क
×	०		०	३		
सा	नि प	ग	रे प	ग '	सा	—
वा	ऽ दि	सु	र क	र त	सा	ऽ
×	२		०	३		

सूर मल्हार---एकताल (विलम्बित)

स्थायी--आम तिहारी मात ली जै मुधि हमरी एरी ।

अन्तरा--अपनो समझ देवि 'रामरग पै कृपा करो एक बेरि एरी ।

स्थायी

ग	गप	रे —	सा
आ	ऽऽ	स ऽ	ते
३	४		

प	— सा	ग	सा रे	ग —प	— नि	सा
हा	ऽ री	मा ऽ	ऽ त	ली ऽजै	ऽ सु	धि
×	०	२	०	३	४	

रे रे रे
 ग ग रे सा र ग र
 ह ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ म
 × ०

भा प गा
 री ऽ ए
 २

- प ग प
 ऽ ऽ ऽ ऽ
 ०

ग
 र - ग प रे - सा - -
 री ऽ आ ऽ स ऽ ते ऽ ऽ
 ३ ४

अतरा

ग	प -	गा -	सा रे	नि प	सा -	सां
अ	प ५	ना ५	स म	इ ५	दे ५	वि
५	०	३	०	३	४	

सा सा रा ×

ग ग र

सा प -नि कृ पा

ग रे क

सा रो

० २ ० ३ ४

ग प मा - प ग प ग -, ग परे - सा
 ए क ५ ५ री ए ५ री ५, आ ५ म ५ ते
 × ० २ ० ३ ४

राग हंसध्वनि—रूपक (विलम्बित)

स्थायी -सकल दुःख हरण, हार्ग के चरण, शरण ले मन ।

अतरा—काटत फन्द द्वन्द्व जगत के, 'रामरग' हरत छित में तपन ।

स्थायी

पपनिसा	रंगसा	ग-रे-	-सा	-प	-ग	-सा
एसएस	ससस	ससगस	सक	सल	सदु	सख
०		२		३		
रे	रे	रेग		परे	गसा	-
ह	र	नह		रि	के	स
०		२		३		

प	प	नि मा	रे ग	प
च	र	न ग	र न	ले
०		२	३	
प,निसा	पेगमा र	ग-रे- मा	-प -ग	-सा
म,न ऽ	ऽऽऽऽ	ऽऽ,सऽ ऽ क	ऽ ल ऽ दु	ऽ ख
०		२	३	

अन्तरा

प	गप -	सा सा	-	सा
का	ऽट ऽ	त फ	ऽ	न्द
२		०		
सांसारिगं	सांरिगं - - रे	-सा सा	प	गप
द्व ऽ ऽ ऽ	ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ न्द	ऽ ज ग	ऽ	ऽत
२	३	०		
ग		रे		
रे	सा ग	सा रे	-	रे
कै	ऽ रा	म र	ऽ	ग
२	३	०		
ग	रे नि	प नि	सा	-
ह	र त	ऽ छि	न	ऽ
२	३	०		
रे	-ग -प	- सासारं ग	सारंग -	-,रे
मे	ऽत, ऽप	ऽ न ऽ ऽ ऽ	ऽ ऽ ऽ ऽ	ऽ,स
२	३	०		

राग हंसध्वनि—त्रिताल (मध्यमलय)

स्थायी—लागो लगन सखी पती सन परम मुख अति आनदन ।

अंतरा—अग सुगन्धन चन्दन माथे तिलक धरे, मृग नयन

अजन पवन ते अमर हो नित पति काज सुखन ॥

स्थायी

ग - प र | - सा सा सा | प रे - सा | सा रे सा सा
 ला ऽ ऽ गी ऽ ल ग न | स खी ऽ प ती ऽ स न
 ० ३ × २

प ग प - | - - प ग रे | मा नि प प ग रे | सा नि प प ग रे सा सा
 प र म ऽ ऽ ऽ मु ख ऽ ऽ अ ति आ ऽ ऽ न ऽ द ऽ न ऽ
 ० ३ × २

अन्तरा

ग- गग प- पप | सा सा सा सा सा सा र | प- नि - - र | - गं सा -
 अ ऽ ग सु गं ऽ ध न | च ऽ द न मा थें ऽ ति ऽ ल ऽ ऽ क | ऽ ध रे ऽ
 ० ३ × २

सा सा ग र | - नि प सा - मा सा सा र | ग सा - सा
 मृ ग न य | ऽ न अ ऽ ज न प व | न ते ऽ अ
 ० ३ × २

सा ग रे - | नि प ग रे ग प ग प नि सा ग रे | मा नि प प ग रे सा सा
 म र हो ऽ नि त प ति | का ऽ ऽ ऽ ऽ अ ऽ ऽ सु ख ऽ न ऽ
 ० ३ × २

ग प ग प नि सा ग रे | मा नि प प ग रे सा -
 ला ऽ ऽ ऽ गी ऽ ल ऽ ग न
 ० ३

राग हंमध्वनि - त्रिताल (मध्यलय)

स्थायी - कल ना परे री तडपत बीते घडी पल दिन ।
 अतरा - ऐसो बलमा पीर नहि जाने, जाने तरसावन
 'रामरग' चैन मैको रैन दिन ।

प. बलवंत राय भट्ट

आपका जन्म भावनगर (सोराष्ट्र) में 23 सितम्बर सन् 1921 में हुआ बाल्यकाल में ही आपके अन्दर माता से लोक संगीत तथा पिता से काव्य रचना के स्पर्श सुदृढ होने लगे थे। आपका शिक्षण भावनगर की राष्ट्रीय शिक्षणशाला में प्रारम्भ हुआ, किन्तु प्रज्ञा चक्षु हो जाने से आपको आगे की शिक्षा की शिक्षा के लिये बम्बई विक्टोरिया मेमोरियल स्कूल फार द ब्लाइन्ड' में भर्ती होना पड़ा। आपकी प्रारम्भिक संगीत शिक्षा 'विक्टोरिया मेमोरियल स्कूल' में हुई। उसके बाद संगीत मार्तण्ड में ओंकारनाथ जी ठाकुर के 'संगीत निकेतन' में आपने नियमित रूप से संगीत शिक्षा ली। सन् 1938 से 1950 तक आप पण्डित जी से ही शिक्षा प्राप्त करते रहे, उनके 'संगीत निकेतन' से ही आपने 'आचार्य' की पदवी प्राप्त की तथा अध्ययन के साथ साथ अध्यापन (टीचर्स ट्रेनिंग) का भी अनुभव प्राप्त किया। पण्डित जी के साथ आपने देश विदेश का भ्रमण भी किया। आपने संगीत क्षेत्र में असाधारण सफलता प्राप्त की। गायन आपका मुख्य विषय रहा, किन्तु हारमोनियम, तबला, इसराज, जलतरंग, मृदंग, मेंडोलिन आदि वाद्यों में भी निपुणता प्राप्त की। आपने समय समय पर वृन्द वादन का निर्माण तथा निर्देशन भी किया है। आप भारत की अनेक संगीत परिषदों में भाग लेते रहे हैं तथा आकाशवाणी के बम्बई, बड़ौदा, इलाहाबाद केन्द्रों से आपके कार्यक्रम प्रसारित होते रहे हैं।

सन् 1949 में आल इण्डिया म्यूजिक कान्फ्रेंस ट्रस्ट कलकत्ता द्वारा आयोजित तानसेन विष्णु दिगम्बर प्रतियोगिता में आप विजेता रहे तथा संगीत मार्तण्ड में ओंकारनाथ ठाकुर के नेतृत्व में भारत सरकार द्वारा भेजे गये सांस्कृतिक प्रतिनिधि मण्डल के सदस्य के रूप में आप अफगानिस्तान (1952) तथा नेपाल (1955) गये जहाँ आपके प्रदर्शन

साहित्य क्षेत्र में आपकी अच्छी गति है। गुजराती, मराठी, हिन्दी, मराठी, इंग्लिश, बंगाली आदि भाषा आप जानते थे। आपने काव्य रचना भी की है। काव्य रचना प्रायः गुजराती अथवा हिन्दी में करते हैं। संगीतोपयोग रचनाएँ आप हिन्दी में 'भावरंग' उपनाम से करते हैं। अमेरिका के ज्यूइश ब्रेल इन्स्टीट्यूट द्वारा आयोजित प्रज्ञा चक्षुओं की अन्तर्राष्ट्रीय साहित्य प्रतियोगिता में गुजराती काव्य पर आपको पुरस्कार मिल चुका है। आपने ब्रेल लिपि नेत्रहीनों के लिये हिन्दी, गुजराती, मराठी भाषा के 125 भजनो व पदों का संग्रह किया है। आप कुछ समय तक गुजरात 'ब्लाइन्डमेस इन्स्टीट्यूट' के उप प्रधान तथा अहमदाबाद के एक संगीत विद्यालय में प्रधानाचार्य के पद पर रह चुके हैं।

विद्यार्थी जीवन में आप 'ब्लाइड स्कूल' के छात्रों द्वारा संचालित 'सत्य प्रकाश' नामक साप्ताहिक के सहसम्पादक थे। 'विजयरंग' मराठी साप्ताहिक में आप लेख भी लिखते रहे हैं और प्राथमिक कक्षाओं के मराठी के शिक्षक रह चुके हैं।

सन 1950 से आप काशी हिन्दू विश्वविद्यालय के कला संगीत भारती में गायन के लेक्चरर के पद पर कार्य कर रहे हैं तथा गायन शिक्षा को सुदृढ़ रखने में आपका सफल योगदान रहा है। आपके विद्यार्थी अनेक प्रदेशों में अध्यापन कर रहे हैं।

अन्तरा

×	५	०	१३
		भा गग ग गग	४ प नि निप
		५ ७ ९	५ ७ ९ वि
सा	सा		
निसा	- सा प	निरा नार सा सा	- नि - नि नि नि सा नि सानि रि
मो	५ र हि	न • ला • गो	५ मे ५ वि र हि • न वि • छु
सानि	ध नि धम्प - - म	प प व प ग म प नि	- पनि - सा ग - सा म ग
डा	• ती • ५ ५ • • • •	५ भा • ५ व र ५ ग दे •	
पध	म प ग प म	ग - स ग रि निरा - - गरि सा वसा	धम्प - - म ग - प म
ख	न • च ५ ५ • ५ ५ • ५ ना • ५ ५	स • दा • • स्त • ५ ५	ह सु ५ ५ ख
ग	- म पनि सारि	सानि प ग रि सा	
खा	५ • • • • ती • • • •		

राग हमीर—ताल त्रिताल

स्थायी—स्मरण करें प्रथम गवकद का दर्शन करूँ सदा प्रजचद का जपे नाम नदन नद को ।

अन्तरा—प्रिय लाल गोपट्ट का भटाकाल कालि फणिट को, सावंग भव सुवनातद को ।

स्थायी

×	५	०	१३
	नि सा रि सानि सा	निव नि व पम्	ध प म म
	स्म ५ ग क • रूँ	प्रथा • • म गृ •	ख क ५ द

X	५	०	१३
नि ध को	नि - नि - म ण निव श •	निव पम प गग रि ग व गग रि ग • • न •	म ध प गम • व न च •
प गम • •	रि सा - सा सा सा नि नि रि सा नि व प ग - म	सा नि सा नि रि सा नि व प ग - म	म
को	द को ऽ ज षे ना • म न • द न न ऽ द		
नि व को	नि - नि -		
को	ऽ ऽ		

अन्तरा

X	५	०	१३
	प सा - सा सा - नि व सा नि रि	सा सा - सा सा - नि व सा नि रि	नि व सा नि रि
	प्रि य ला ऽ ल गो ऽ प गा ऽ पि वृ • द		
सा को	- सा सा नि रि सा नि व ध र नि सा रि नि सा नि सा व प	सा नि व ध र नि सा रि नि सा नि सा व प	सा नि व प
	म हा • हा • • ल रा • लि फ रिग • • • द को		
- ऽ	प सा म गम रि सा ध नि रि सा नि ध पध मप प ग - म	प सा म गम रि सा ध नि रि सा नि ध पध मप प ग - म	म
ऽ	भा • • • व र • ग भ न सु व ना • • • न ऽ द		
नि ध को	- -		
को	ऽ ऽ		

राग हमीर—ताल दु० आड़ाचौताल

स्थायी—जय चला नान शमशेर अविगत को रतवार की, भव-रग मे माया कटक त्राहि पुकारे ।

अन्तरा—पड़ारपु सराहत वार जिमके 'भावरंग' रा

नित ऐसे वरध र का विजय-गाथा शुभ सुर नर मुनि गावें ।

स्थायी

×	३	७	०	११	०					
		१प	मप	सा	१नध	प	-म	प	ग	म
		१ •	व •	ध	ला •	ना	५ •	म	श	म

सा	नि	नि	व	-	निध	मप	सा	निध	प	-म	प	ग	म
ध	-	-	व	-	निध	मप	सा	निध	प	-म	प	ग	म
शे	५	५	र	५	ज •	व •	च	ली •	ना	५ •	म	श	म

सा	-	-	व	नि	प	ध	नि	सा	१र	सा	ध	मप	गम
ध	-	-	व	नि	प	ध	नि	सा	१र	सा	ध	मप	गम
शे	५	५	र	व	व	अ	वि	र	व	का	•	म •	त •

नि	नि	नि	प	ग	म	प	गम	रि	गा	-	-	सा	-
ध	-	व	प	ग	म	प	गम	रि	गा	-	-	सा	-
वा	५	र	७	•	म	व	र •	ण	भे	५	५	मा	५

नि	-	व	ग	म	प	गम	रि	गा	-	-	सा	-	
ध	-	व	ग	म	प	गम	रि	गा	-	-	सा	-	
या	५	क	८	८	त्रा	•	ही	•	पु	का	•	रे	५

-	नि	-नि	सागि	साति	वप	मप							
५	५	५ •	• •	• •	ज •	व •							

अन्तरा

X		३		०		७		०		११		०
सो		प		सा		सा		सा		सा		निसा
प		ह		रि		स		रा		ऽ		ह
प		ड		रि		स		रा		ऽ		ह
		त		वा		ऽ		र		जि •		स •

प	प	सा	सा	रा	रा	-	ग	वा	म	-	सा	सा	नि	रि
प	ह	रि	पु	स	ग	ऽ	ह	त	वा	ऽ	र	जि	•	स

सा	-	साम	गम	र	सा	-नि	रि	सा	-नि	ध	प	गम	रि
के	८	भा •	• •	र	•	८ •	ग	सा	८ •	नि	त	प •	•

ग	म	ध	प	ग	म	रि	सा	-	सा	नि	नि	नि	
से	•	व	र	वी	•	र	की	ऽ	द्वि	ज	य	गा	ऽ

नि	-	।	न	मा	प	मा	रि	सा	नि	ध	प	ग	म	नि	ध	-
था	ऽ	शु	भ	सु	र	न	र	मु	नि	गा	•	वे	ऽ			

नि	ध	-नि	सांनि	सांनि	धप	मप
५	५	५	५	५	५	५

पं० जितेन्द्र अभिषेकी

एक तपस्वी कलाकार

महाराष्ट्र उत्तर कर्नाटक, तथा गोवा की भूमि संगीतकलाकारों की दृष्टि से बड़ी उर्वरा रही है। इन तीनों प्रदेशों ने संगीत की दुनिया को एक से एक बढ़कर उच्च कोटि के कलाकार प्रदान किये हैं। ख्यालगायकी के आरम्भिक युग से लेकर यहाँ विद्यानुरागी, गायत्री, और पहुँचे हुए कलाकारों की मानो एक मालिका ही बन गई है। बालकृष्णबुवा इचलकर रजीकर, रामकृष्णबुआ वझे, भास्करबुवा बखले (जो वस्तुतः गोवा और महाराष्ट्र के हैं) विष्णु दिगम्बर, केसरबाई केरकर, मोगूबाई कुडीकर, हीराबाई बडोदेकर, मंगूबाई हनगल . एक से एक बुलंद सितारों की कतार लगी हुई है। और फिर इन महनीयों की शिष्य प्रशिष्यों की बदौलत यह पुरानी गानप्रडित परंपरा अद्यावधि अटूट चल रही है। इनमें विशेष लक्षणीय बिन्दु यह भी है कि शुरू के जमाने में बालकृष्णबुवा (महाराष्ट्र), वझेबुवा (गोवा) तो गानविद्या की साधना के लक्ष्य को मन में सजोकर कभी पैदल तो कभी वाहन को पकड़कर हृद् हृद् हस्तुओं के जमाने में मध्य भारत पहुँचे थे और अधपेट रहकर, कष्टकर गुरुसेवा को निभाते हुए वे विद्या संपादन के लक्ष्य में सफल हुए थे। इधर पं० भीमसेन जोशी भी इसी व्रत के पीछे गुरु की तलाश में किशोर वय में ही घर से भाग कर उत्तर भारत पहुँचे थे। इसी गानविद्यावती तपस्वियों की कड़ी के एक देदीप्यमान ज्योतिषुज हैं, पं० जितेन्द्र अभिषेकी, जिनके हाल ही के स्वर्गवास के कारण (नवम्बर 1998) संगीतक्षेत्र अपूरणीय क्षांत हुई है।

पं० अभिषेकी एक साथ विचारशील व्युत्पन्न गायक, प्रतिभा सम्पन्न संगीतकार

एव वाग्गेयकार और गुरुकुल परंपरा का कालानुगामी नूतन आयाम देने वाले आदर्श विद्यागुरु थे। उनकी इन विशिष्टताओं के जौहर साठोत्तर काल में नित्य नये उन्मेष के साथ अभिव्यक्त होते रहे। उन्होंने अपनी साधना के दौरान आगरा और जयपुर अत्रौली घराने के गुरुओं से तालीम प्राप्त की और साथ ही साथ जहाँ से जो अच्छे 'गुन' और घरानेदार भादशे मिल सकी उन्हें अपने गानकोश में समाविष्ट कर लिया।

यह सब करने के दौरान पंडितजी ने एक अन्य लक्ष्य पर भी अपना ध्यान रखा। उनकी प्रतिज्ञा थी कि मैं केवल गवैया नहीं बनूँगा बल्कि अपनी गानसाधना को विश्वविद्यायीन शिक्षा के द्वारा अधिक ठोस भूमिका पर खड़ा करूँगा। स्पष्ट है कि श्री अभिषेकी के इस अटूट निश्चय में स्वातंत्र्योत्तर गुण की आधुनिकतावादी प्रेरणा ही काम चर रही थी। इस ध्येयपूर्ति के लिये जितेन्द्र जी को क्या करना पड़ा इसकी कहानी भी उनके व्यक्तित्व की गरिमा को उजागर करने वाली है।

म० अभिषेकी का बचपन (जन्म 1932) गोवा के मंगेशी नामक प्रसिद्ध देवस्थान में बीता। उनके पिता श्री मिकाजी उर्फ बालूबुवा वहाँ के जाने माने कीर्तनकार थे। यह नारदीय कीर्तन संगीतयुक्त हरिकथा निरूपण के माध्यम से श्रोताओं पर नैतिक संस्कार अकित करने वाली, महाराष्ट्र गोवा-उत्तर कर्नाटक की एक खास लौकिक कलाविधा है। इसमें पगड़ी, धोती उपरने से कीर्तनकार श्रोतृसमुदाय के बीच 7 सामने खड़ा होकर होर्मीनियम तबले और करताल की सगत पर किसी रोचक और प्रेरणादायक कथा जीवंत नाट्यात्मक शैली में प्रस्तुत करता है और उस पर अपनी आजीविका चलाता है। कुमार जितेन्द्र इन कीर्तनों में पिता के पीछे खड़ा होकर करताल बजाता हुआ गायन में उनकी सगत करता था। इससे ताल स्वर के साथ कीर्तनी शैली में गाने के संस्कार उसे बचपन

से ही मिलने लगे। इसी के साथ साथ गोवा में सालभर में सजने वाले मेलों में मराठी संगीत नाटकों के खेल बराबर होते रहते थे।

इन खेलों को देखने के दौरान मंच पर स रागसंगीत पर आधारित नाट्यपदों को सुनने का भी अवसर जितेन्द्र को मिलता रहा। ये पद तथा कीर्तन का गायन कहरवा, त्रिताल, झपताल, आदि तालों पर गाये जाते थे, जिससे इन तालों का ज्ञान उसे अपने आप होता रहा। इस अनुभव के बारे में वे स्वयं बताया करते थे कि यह सब अपने आप हृदयुगम होता गया, समझने की जरूरत नहीं पड़ी। क्योंकि मेरे व्यक्तित्व में ही वह संगीताकर्षण था, उसमें बरबस मुझे उस ओर खींच लिया।

मैं 0 अभिषेकी के पिता चाहते थे कि जितेन्द्र भी कीर्तनकार बने और परम्परा को चलाए। इससे उसका योगक्षेम भी चलेगा और घर का व्यवसाय भी बना रहेगा। किन्तु जितेन्द्र को इस सीमित जीवन शैली में रस नहीं था। गोवा में ही विलायत हुसैन खाँ की शिष्या श्रीमती गिरिजा केलकर से बाल जितेन्द्र को कुछ रागसंगीत की शिक्षा भी मिलती थी। जितेन्द्र ने तय किया कि बस इस दुनिया से अलग हटकर और व्यापक क्षेत्र में प्रख मारना चाहिए। और उम्र 15 की अवस्था में ही यह लड़का केवल आधी मैट, कमीज और टोपी पहने हुए मंगेशी से चल पड़ा और पुणे शहर में हाजिर हो गये। पुणे में 'अनाथ विद्यार्थी गृह' (आज के पुणे विद्यार्थी गृह) में निराधार छात्रों को शालेय शिक्षा दिलाने की व्यवस्था थी। छात्रों को 'मधुकरी' मांग कर (अच्छे परिवारों से अन्न प्राप्त करके) भोजन का इंतजाम करना पड़ता था और स्कूल के कुछ कामों में हाथ जुटाना भी पड़ता था। जितेन्द्र ने वो सब किया और उसके साथ ही साथ पुणे में संगीत शिक्षा प्राप्त करने का भी उपक्रम बना लिया।

फिर 1949 में मैट्रिक (एस0एस0सी0) होने के 1952 में मुम्बई के कालेज में नाम दर्ज करके उन्होंने संस्कृत विषय में बी0ए0 कर लिया। इसी काल उन्हें आकाशवाणी के कन्नड़ भाषा विभाग में नौकरी मिली। इस दौरान उन्होंने मुम्बई के मास्टर नवरंग और आगरा घराने के उस्ताद अजमतहुसैन खा से तालीम प्राप्त की। अजमतहुसैन जी ने उनकी प्रतिभा और जिद को देखते हुये उन्हें प्यार से सिखाया। उस्ताद जी के ढंग से अभिषेकी भी प्रभावित थे। इस कालखंड में उन्हें संगीत नाटक अकादमी की छात्रवृत्ति हासिल हुई।

इसका लाभ यह हुआ कि जमाने के मुंबई के प्रसिद्ध विद्यागुरु पं० जगन्नाथबुवा पुरोहित से अभिषेकी जी को 1953 से लगातार पांच वर्ष तक कड़े अनुशासन में सख्त तरीके से विधिवत तालीम मिली। अतः प्रसिद्ध जगन्नाथबुवा से उनका संपर्क उनके अंत तक (1968) बना रहा। इस तालीम के बाद अभिषेकी जी ने जयपुर-अत्रौली घराने के गायक श्री गुलुबाई जसदनवाला से और तत्पश्चात उस्ताद अल्लादिया खा साहब के नाती बाबा अजिजुल्लिन खां से भी बंदिशों के सिलसिले में तालीम प्राप्त की।

इस विधिमुखी ज्ञान साधना में महत्वपूर्ण बात जो थी वह यह कि अभिषेकी जी के खुद की विचार प्रवणता के आधार पर इन समस्त संस्कारों को अपने ढंग से आत्मसात कर लिया और स्वयं अपनी एक शैली बना ली। एक ऐसी शैली जिस पर अभिषेकी जी की सुस्पष्ट मुद्रा अंकित थी। एक विद्वान, विचारवान कलाकार तथा गायकी एवं नायकी (शास्त्र पारंगतता) पर प्रभुत्व रखने वाले महफिली कलाकार की हैसियत से उन्होंने अखिल भारतीय संगीत क्षेत्र में अपनी कीर्ति को विकसित किया। वे अपनी ख्यालप्रस्तुति में स्वरलयबद्धों के माध्यम से कदम ब कदम एक तरह का सुखद उत्कठावर्धक रूप का 'कलात्मक तनाव पैदा' करते थे और उपज तथा बढ़त

की एक एक सीढ़ी पर निर्मित इस उत्कठन का उपशमन करने के बाद फिर एक नया चाहत वाला तनाव पैदा करते थे। इस उत्कठन के समय उनकी गानमुद्रा 'सविकल्प समाधि' की एकतानता से मुक्त बनकर अत्यंत उक्कट जन जाती थी और उसकी बदौलत उस तनाव का 'लत्फ' श्रोताओं तक पहुंच जाता था। पंडित अभिषेकी का खयाल मानो एक पुख्ता किले के मान बढ़ा हुआ रहता था। उसका एक भी पुर्जा ढीला तथा फालतू या फजूल नहीं रहता था। मुखड़े की समपर उनका लपक कर उतरना बड़ा ही बात पैदा करने वाला होता था क्योंकि यह सम बंदिश के अक्षरो तथा रागस्वरों के समयाधित बर्ताव से न्याय बरतते हुए आती थी उसके पीछे पंडित जी का विचार रहता था।

प्र० जितेन्द्र अभिषेकी की गायत्री पौरुषयुक्त और आक्रमक ढंग की थी। उनकी खूबसूरत देहयष्टि भी उससे मेल खाने वाली थी। इस गानशैली में नकली भावातुरता या अतिरिक्त चिकनेपन के नाटक को स्थान नहीं था। बंदिश नामक घटक का उसमें सर्वाधिक प्राधान्य था। उसके माध्यम से राग की ठोस देहाकृति को उभारने पर बल रहता था। स्थायी और अतरे दोनों को समुचित न्याय देने पर ध्यान केंद्रित रहता था। खास कर अतरे के विस्तार के प्रति अभिषेकी जी अपनी कला को पूरी तरह लगा देते थे। अतरे के प्रदेश में प्रवेश करने से पूर्व आप जब तारषड्ज की देहली पर कदम रखते थे उस समय का सांगीतिक क्षण अविस्मरणीय बन जाता था। उनकी लयकारी पर आगरा घराने की छाप तो थी ही, किन्तु उसमें स्वर सौंदर्य की हानि नहीं होती थी। सिद्ध रागों के साथ ही साथ आलाप किन्तु गरिमायुक्त रागों को पेश करके वे महफिल में नया चैतन्य पैदा कर देते थे । अथक संगीत साधना

की बदौलत उनके पास अनायास रागों और अनेक ढगदार बंदिशों का संग्रह था, इस सबका प्रयोग वे अन्यान्य महफिलों में करते थे।

प्र० अभिषेकी का ख्याल धीरे धीरे चरमसीमा पर पहुँचता और बोलतानों एवं तानक्रिया के साथ वे द्रुत ख्याल की पेशकारी को सर्वथा नया ट्रीटमेंट देते हुए संपूर्ण राग के चक्र को अंतिम बिंदु तक ले आते थे। उनकी महफिल में रजन के साथ ही साथ उदबोधन का भी लाभ जानकारी श्रोताओं को प्राप्त होता था। प्र० अभिषेकी जी ने अपनी तपस्या और ज्ञान साधना के बल पर अखिल भारत के प्रथम दस गायकों में अपना स्थान केवल दसही वर्ष में १९७० में प्राप्त कर लिया था।

प्र० अभिषेकी के व्यक्तित्व का एक दिग्ग महत्वपूर्ण पहलू था उनकी विद्यादाननिष्ठा। गुरुकुल पद्धतियों से उन्होंने १५-२० से भी अधिक पुरुष महिला शिष्यों को विद्या प्रदान की। अनेक शिष्यों का अपने घर पर ठहराकर तालीम दी। किन्तु संगीत की 'ट्यूशन' कभी नहीं की और न ही शिष्यों से धन की अपेक्षा की। ऐसी 'औघडदानी' गुरु आज के जमाने में बहुत ही कम संभवतः २-३ ही होंगे।

आज प्रसिद्ध जी के अनेक शिष्य महफिली गायक बने हुए हैं। उनके सुपुत्र शौनक हकीकत में तैयार शिष्य हैं। श्री राजा काले, प्रभाकर कोकर, अजित कडकड़े आदि और भी कुछ नाम।

प्र० अभिषेकी ने मराठी संगीत नाटकों के पदों का संगीत निर्देश भी दिया और उसमें कमाल कर दिया कि मराठी संगीत नाटकों में अभिषेकी युग के नाम से उनकी कला को पहचाना गया। इस तरह फंडित्य, कलात्मकता, सांस्कृतिक ध्येयदृष्टि, उच्चविद्याविभूषिता और उच्च कोटि की सर्जनशीलता इन पंचविद्यगुणों से पुडित अभिषेकी

पं. जितेन्द्र अभिषेकी यांच्याशी

संगीतिक बातचीत

पंडित जी आपका बचपन गोवा के श्री मंगेश के मंदिर के परिसर में गुजरा। आपका बचपन पुरोहित का, विद्वान का है। ललित - भजन कीर्तन का आप पर प्रत्यक्ष स्कार हो गये है। लोकनाट्य लोक संगीत, संगीत नाटक तो गोवा की मिट्टी में जन्म गया है। इस वातावरण का आपके मन पर क्या प्रभाव पड़ा?

गोवा का परिसर प्रकृति का अभूषण, है। इस मंदिर संस्कृति के सहारे यहाँ संगीत गायन, वादन, नाट्य आदि चारों तरफ से सांस्कृतिक वातावरण की विरासत से युक्त परिसर खिल उठा। मैं भी चूँकि मंगेशी में पैदा हुआ था, प्रातः शहनाई, चौघड़ा आरती के समय मध्याह्न, तत्पश्चात् देवदासी का गायन, नर्तन, कीर्तन आदि के साथ ही सालभर में न जाने कितने नाटकों के प्रयोग संपन्न हुआ करते थे। इसके साथ ही गाव का मेला, रामनवमी का बड़ा वाष्पिकोत्सव आदि के माहौल में बचपन में ही मुझपर संगीत के नाट्य के, कीर्तन के निरंतर स्कार होते गए। मुझे इस बात का स्मरण नहीं है कि किसी ने मुझे खास तौर पर बताया हो कि त्रिताल, झपताल, एकताल, क्या होता है। पिताजी हमें साथ लेकर बैठते थे, हाँथ से हम ताली दिया करते थे। मेरे मन पर इस समस्त वातावरण के अनजाने में ही स्कार हो गये। मन ही मन लगातार उसका मनन चालता रहता था। बड़े बड़े गायक, वादक, मय समय पर मंगेशी आया करते थे। उनके संपर्क में रहने से भी बहुत सी बातें ज्ञात होती थी। इन्हीं में कीर्तनकार, गायक, नट इन सब के आवागमन का भी मुझपर असर पड़ा। इसलिये ऐसा नहीं है कि मुझे जान बूझकर कुछ करना पड़ा हो, बल्कि वह अपने आप होता

गया। फलतः यद्यपि मैं प्रत्यक्ष नाटक में शामिल नहीं था, तो भी नाटक याने क्या वह कैसे सम्पन्न होता है उसका प्रभाव कैसा पड़ता है, इस विषय का मेरा ज्ञान निरंतर बढ़ता ही गया। आरम्भ में मैं आकाशवाणी पर था। यद्यपि शुरू में नाटक का प्रस्तुतीकरण मैंने नहीं किया था, फिर भी नाटक मेरे लिये अपरिचित नहीं था। लोगों का मेरे नाट्यसंगीत विषयक ज्ञान की, क्षमता की पूरी कल्पना थी और इसीलिए उन्होंने नाटक के संगीत निर्देशन का उत्तरदायित्व मुझे सौंपा और उसे मैंने अच्छी तरह निभाया।

प्रदित जी, नाट्यसंगीत के निर्देशन की जिम्मेदारी आपके कलाजीवन में बहुत देर से आई। शुरू में महाराष्ट्र और भारत को आप की पहचान एक अभिजात संगीत गायक की हैसियत से हुई। इसका आरम्भ, पूर्वतैयारी कैसे और किस कारण हुई ?

मेरा पिता जी एक उत्तम कीर्तनकार थे। उनकी आवाज सौ में एक जैसी थी, मास्टर दिनानाथ के ढंग की थी। मास्टर दिनानाथ का परिवार हमारे चचेरे भाइयों में से था। ग्वालियर घराने के शकरबुवा गोखले मंगेशी में ही रहते थे। उन्हीं के पा मेरे पिता जी सीखते थे। पौरोहित्य, वैदकी एवम् गायन तीनों को वे एक साथ निभाते थे। बैठक के गायन के प्रति गोवा में आज की ही तरह उस जमाने में भी विशेष औत्सुक्य नहीं था। गोवा में आज भी 'भजन याने गाना' यही धारणा रूढ़ है। ऐसे जमाने में भी मेरे पिता जी ने लगभग 700 बंदिशे मुग्धाग्र की थी। आरम्भ में मुझपर जो गान सस्कार हुए वे मेरे पिताजी के ही थे। अतः मेरे पहले गुरु मेरे पिता जी ही थे। वे प्रतिदिन रात को हमें साथ लेकर बैठते थे। पाठशाला, आरती, भजन कीर्तन के उपरान्त रात को साढ़े नौ बजे गाने की तालीम शुरू होती थी। थकावट महसूस होती थी, किन्तु एक बार गाना शुरू होते ही दूर हो जाती थी, नई ताजगी, नया चैतन्य, पैदा होता था और पिताजी रोज नियमित रूप से गाने की तालीम दिया

करते थे। गाने की बंदिश की स्या पूरी होने से पहले व हमें साने भी नहीं देते थे। संगीत के क्षेत्र में जिसे तालीम कहा जाए, वैसी न हुई हो तो भी सस्कार अवश्य हुए, पाठ्यतर हुआ, सबल प्राप्त हुआ, जिसका उपयोग भविष्य में पर्याप्त मात्रा में हुआ।

उत्तर हिन्दुस्तानी संगीत की तीनों परम्पराओं के सस्कार आपकी गायकी पर हुए हैं। संगीत की परम्परा में जिसे 'गण्डा बधन' कहते हैं वह सर्वप्रथम किस परम्परा के घराने का हुआ ?

'गण्डा बधन' मुस्लिम सस्कार में माना जाता है। हिन्दु सस्कार में उसे 'व्यास पूजन' कहा जाता है। वैसे मैंने औपचारिक तौर पर किसी का गण्डा नहीं बाँधा। मेरी पहली तालीम अजमत हुसेन खा के पास हुई। उस समय मैं मुंबई में रहता था। कुछ समयोपरांत वह तालीम बद हो गई, हम दोनों की कठिनाई के कारण। उसके बाद में जगन्नाथबुवा के पास सीखने लगा। वैसे बीच में मेरी शिक्षा जारी थी, किन्तु नियमबद्ध शिक्षा तो जगन्नाथबुवा के पास ही शुरू हुई। अर्थात् गण्डा बधन आदि पर उनका भी खास विश्वास नहीं था और आग्रह तो बिल्कुल था ही नहीं।

तीन अलग अलग परम्पराओं की तालीम लेकर भी आपने खुद की गायन शैली विकसित की। इस प्रयोगशिलता एवं नवनिर्मित की प्रक्रिया के विषय में अपना दृष्टिकोण क्या है।

बचपन से ही मुझे स्वतंत्र रूप में विचार करने की आदत थी। मैं जो कुछ सुनता था, सीखता था, उसमें अच्छा क्या है, बुरा क्या है, इस बात का सारासार विचार मैं किया करता था। कुछ गवैयों के पास सीखना मैंने बद किया उसका भी यही कारण

था। गलतियां मानूम होने लगी, मर्यादाएं ज्ञात होने लगी, इस बात का एहसास होने लगा कि जो कुछ चल रहा है सा ठीक नहीं चल रहा है। किन्तु तीनों गायकियों का मेरा जो अध्ययन हुआ वह समझदारी के साथ हुआ। वैसे मेरी अधिकांश शिक्षा अग्रवालों के पास हुई किन्तु मैं आग्रवालों के पास हुई किन्तु मैं आग्रवाला नहीं बना। मुझपर किसी का खास सिक्का अंकित नहीं है तो आवाज के बारे में ही पेशकारी के बारे में। मुझे इस बात के प्रति मोह कदाहिना नहीं हुआ कि बड़े लोग इस प्रकार गाते हैं तो मुझे भी वैसा ही गाना चाहिए। उनका मुझे अनुकरण कर लेना चाहिए। अपने विद्यार्थियों का पढ़ाते समय भी मेरी दृष्टि रहती है। मैं कभी दुराग्रही नहीं होता। परम्परा की समृद्धि की दृष्टि से मुझे यह महत्वपूर्ण लगता है। शिष्य की आवाज की जाति पट्टी रेंज औद्योगिक आकलन आदि बातों का मैं विचार करता हूँ। जिसमें जिन बातों की कमी हो उसकी पूर्ति कैसी होगी इस बात पर मेरा बल रहता है। गुण दोष, मर्यादाएं, अपेक्षाएं आदि के सकारण समीकरण को मैं शिष्यों के सामने रख लेता हूँ और तदनुरूप मैं उन्हें तालीम देता हूँ। उच्चारण शस्त्र, बंदिश के उच्चार, शब्दों के भावार्थ, अन्वयार्थ आदि में मैं अपना ध्यान केन्द्रित करता हूँ। बंदिशें बिठाने समय छात्रों को मैं आवश्यक शब्द, वर्ज्य शब्द आदि की जानकारी करा देता हूँ।

वया संगीत सिखाने की कोई खास पद्धति होती है आप किस पद्धति का उपयोग करते हैं।

वैसे मेरी तालीम देने की पद्धति लचीली है। शिष्य की क्षमता एवं तैयारी के अनुसार मैं उसे बदल देता हूँ। किन्तु प्रातःकाल के रियाज पर मेरा बल रहता है। उसके कुछ प्रतिकृतिप्रदत्त कारण हैं तो कुछ मानसिक कारण भी। मेरा यह अनुभव है कि प्रातःकाल का प्रहर सस्कार के लिये हमेशा उत्तेजक रहता है।

तत्पश्चात् दिनभर वे सस्कार अपने मन में ध्यान में मडराते रहते हैं। गाने के रियाज में ब्रह्म मुहूर्त का महत्वपूर्ण स्थान है। शरीर की आवाज की थकान की प्रवृत्ति उससे कम हो जाती है, आवाज में गहराई आ जाती है, गाने की रेंज बढ़ती है। प्रातः काल के प्रहर की नीरवता एकाग्रता के लिये ध्यान अध्ययन के लिये उपकारक सिद्ध होती है। संगीत की शिक्षा के साथ ही आचार विचार व्यवहार आदि चारित्रिक संस्कारों का भी गायन पर प्रभाव पड़ता है। पेशकारी के भी ऐसे ही संस्कार हैं। ऐन बैठक के समय का महत्व, पूर्वाभ्यास, एकाग्रता, बैठक की रचनाओं का अंकन आदि पर भी मैं बल देता हूँ। साहित्य, काव्य का अध्ययन, अन्य कलाओं की जानकारी और गानेवाले एवं गायन पर पड़ने वाले उसके प्रभाव को सौंदर्यशास्त्र का परिचय में करा देता हूँ। चाहे वह शब्द हो, स्वर हो पेशकारी हो, अथवा इन सबका एक सौंदर्यदर्शी परिणाम हो, इन सबका ज्ञान गायन सिखाते समय ही मैं करा देता हूँ। सूची बनाना, नोट्स तैयार करना, कापियाँ भरना आदि बाह्य बातों पर मेरा बल नहीं रहता। मेरी राय में संगीत की शिक्षा से यह बात मेल नहीं खाती। विद्यापीठों के संगीत विभाग एवं संगीत संस्थाओं के बारे में भी मेरा यही नजरिया है। वहाँ समग्र बल पेपर वर्क पर रहता है, किन्तु प्रत्यक्ष प्रयोग शिक्षा की कमी रहती है। इसलिए इस ग्रंथिक परम्परा में से अच्छे गायक पैदा नहीं हो सके। इसलिए मेरे बहुत से विद्यार्थी मेरे घर पर ही होते हैं। मेरे आचार विचार सीखने सिखाने के संस्कार उनपर प्रत्यक्ष या परोक्ष रूप में होते रहते हैं।

संगीत सीखने के लिये आपके पास किस वृत्ति प्रवृत्ति के छात्र आते हैं?

कुछ खुदगज आते हैं तो कुछ गंभीरतापूर्वक सीखने के लिये भी आते हैं।

मेरी पढ़ाई क्लास के ढग पर नहीं चलती, मैं उसे उसे नहीं चलाता। देखे, इनके पास

भी जाकर देखें शायद कुछ साध्य हो जाता, साल दो सालों में इनका नाम गुरु के तौर पर मेरे साथ संभवतः जुड़ सकेगा। किन्तु ऐसे विद्यार्थी प्रायः मेरे पास नहीं आते और आ जायें तो टिकते नहीं। हम अच्छी तरह परख कर ही छात्रों को चुन लेते हैं। यह बात उतनी आसान नहीं है कि और कुछ साध्य नहीं होता तो गाना सीखकर देखें। किसी भी विद्या शाखा की अपेक्षा वह मुश्किल बात है।

अपने अनेक वर्षों के अनुभव में से क्या आपको कभी इस बात का एहसास हुआ कि किसी विशिष्ट सस्कार के आर्थिक परिस्थिति के विद्यार्थी अधिक प्रमाणिक एवं गुणग्राहक होते हैं ?

ऐसे भेद संभवनीय हैं। पैदायशी अमीर विद्यार्थी सीखने की अपेक्षा गुरु को ही खरीद लेने की अकड़ में रहते हैं। कुछ की तो कुवत, वकूफ ही सीमित होता है। वे किसी भी विषय में अधिक गहराई में नहीं जा पाते। कुछ तो सब ऊपरी मामूली काम चलाऊ ज्ञान हासिल करने के ही इच्छुक होते हैं। इसके विपरीत जो जरूरतमंद होते हैं, आर्थिक दृष्टि से दुर्बल वर्ग के होते हैं, उनमें ईमानदारी संगीतविषयक भूख, परिश्रम करने की प्रवृत्ति, लगन अधिक मात्रा में दिखाई देती है। कुछ होशियार छात्र ऐसे भी होते हैं कि जो गुरु का नाम पर अपनी शान दिखाने की प्रवृत्ति रखते हैं। किन्तु एक बात जरूर है कि भले ही विद्यार्थियों की कुवत उन्हें देखते ही तुरंत आपके ध्यान में न आती हो, किन्तु महीने दो महीनों में वह जरूर मालूम पड़ती है।

स्वर, लय और ताल को संगीत का प्राणतत्त्व माना जाता है। संगीत की सभी प्रणालियों ने यह मान्य किया है। फिर भी घराने का उल्लेख होता ही है।

फिर भी प्रत्येक घराना भिन्न है। गुरुजनों के सबल से अलग जाने की, अलग प्रस्तुतीकरण करने की यह प्रवृत्ति क्यों और कैसे ?

संगीत मूलतः एक ही है। उसमें मूल गाने वाले पुरुषों की गान प्रेरणाएं अलग अलग थीं। फलतः उनकी गान शैलियां भिन्न हो गईं, स्थिरीभूत, हो गई और काल के प्रवाह में आज वे लुप्त हो रही हैं। अब एक सक्रमण का काल आ रहा है। देखिये एक ही गुरु के चार शिष्य हो तो उनकी क्षमता के अनुसार वे चार अलग अलग पद्धतियों का गाना गाने लगते हैं। वहां हम कहने लगते हैं कि घराना वगैरह पैदा हुआ है। स्वर, लय और ताल के बारे में बोलना है तो प्रत्येक घराने की आवाज लगाने की पद्धति भिन्न भिन्न होती है लय की ट्रीटमेंट अलग अलग होती है, अतः वे एक दूसरे से महसूस होने तक अलग प्रतीत होती है। व्यक्तिशः मुझे स्वर के प्रति लगाव है। लय भी मुझे उतनी ही भाती है। किन्तु लय के हिसाब मुझे पसंद नहीं है। लय की अलग अलग प्रकार से जाने की पद्धति मुझे भाती है। किन्तु उसका जुआ, उसके बंधन न मैंने कभी पैदा किए न मान्य ही किए हैं। मूलतः ताल और लय ये दो ही तत्त्व हैं। लय ने सभी बातों को एक आकार दिया है।

स्वर को भी लय ने ही आकार दिया है। लय प्रकृति में ही, सभी भूतों में है। प्रलय तत्त्व से वह आई है। ये दोनों बातें बहुत निकट की हैं। जहां लय समाप्त होती है, वहां प्रलय का आरम्भ हो जाता है। प्रलय के समाप्त होते ही पुनः लय का आरम्भ हो जाता है। जीवन शुरू हो जाता है। दिनरात मनुष्य का शरीर संचलन जान का ढंग इस संक्रमण प्रक्रिया को मैं लय मानता हूँ। वन, टू, थ्री, फोर और उसके अलग अलग परम्युटेशन्स कम्बिनेशन्स हैं। उन्हें मैं लय नहीं मानता उसमें से जो चैतन्य बहता है, उसे मैं लय मानता हूँ, और इसलिए मैंने गाने की ओर

अलग विचार करने की मेरी इस पद्धति से शुरू मैं मुझे बहुत परेशानी हुई। क्योंकि हमारे जमान तक गाना सीखने सिखाते की कुछ पद्धतियाँ रूढ़ हो गई थी, सच्चे तैयार हो गए थे। हर एक को उसमें से होकर गुजरना पड़ता था। जो कुछ गाया जाता है, कि उसके अंतःस्त्रोत के प्रति ईमानदार रहने की मेरी प्रवृत्ति है। कोई कह रहा है इसलिए मैं सीख रहा हूँ इस दृष्टि से मैंने शिक्षा की ओर कभी नहीं देखा। वाह्य परंपराओं के सच्चे और अर्थ की खोज दोनों के कारण मुझे बहुत परेशानी उठानी पड़ी। अपने साथ ही गुरु के पास कई लोग गाना सीखते हैं, सीखे होते हैं। वे देखते ही हैं कि कुछ अलग ही पद्धति से गा रहा हूँ। अगर गुरु परिपक्व न हो तो गलतफहमी परेशानी शुरू हो जाती है। बड़े गुलाम अली खाँ और अमीर खाँ ये दो गायक मुझे बेहद पसंद थे। मैं उनकी तरह गाया करता था। कहीं भी सीखा हूँ, बंदिश अलग हो तो भी गायकी उनकी शैली की हुआ करती थी। ऐसा होते हुए भी 1960 के आस पास गुरुओं का रोष, उनका सिखाना बद करने तक का प्रसंग आदि सब कुछ मुझे भुगतना पड़ा है।

लय और भाव तत्वों का अपनी पेशकारी में आप किस प्रकार उपयोग करते हैं?

नवीनता की खोज की मेरी लगन वाह्य कारणों के लिए नहीं अतः प्रेरणा के लिए हुआ करती थी। शब्द का गाने में बहुत बड़ा प्रभाव होता है। ऐसा नहीं की शब्द विरहित गाना नहीं गाया जा सकता किन्तु उसका प्रभाव मर्यादित रहेगा। जब आपके हाथ में साहित्य के रचना के शब्द आते हैं तब उन शब्दों को आप अलग अलग रंगछटाएँ दे सकते हैं, शब्दों के मर्म को सुलझा सकते हैं शब्द और

सुरो के मेल से कीमिया पैदा कर सकते हैं। अर्थ, भाव और भावना की दृष्टि से उस शब्द को अनेक पद्धतियों से प्रभाति बनाकर उसे दर्शको तक पहुँचाया जा सकता है।

शब्द, भाव अथ भावना और स्वर विलास के साथ ही विविध रसनिष्पत्ति की दृष्टि से आप कैसे प्रयोग करते हैं? क्या आप उदाहरण के जरिये यह समझा सकते हैं।

प्रयत्न करता हूँ। कहकर मंडित जी तत्क्षण 'डार डार पात पात तू ही समायो। तेरो ही रंग तू ही बतनायो।। यह चीज गाकर प्रत्यक्षिक के जरिए समझा देते हैं। उपयुक्त तत्त्वों का विचार करके अलग अलग पद्धति से इसे प्रस्तुत किया जाय तो श्रोताओं पर उसका अधिक प्रभाव पड़ता है। कई बार शब्दों के गुच्छ आप को शब्दों से भी परे ले जाते हैं। शब्दों के तात्कालिक अर्थ भी भुलाने को प्रेरित करते हैं। फिर डार डार प्रकृतिवर्णन के स्तरों को लादकर जीवनदर्शन का अध्यात्म का दर्शन कराना पड़ता है, किसी को ईश्वर का होता। किन्तु हरबार आपकी पेशकारी समझदारी से होनी चाहिए। शब्द आगे बढ़कर रूक जाते हैं और जब स्वर ही आपके मन में आकर ग्रहण करने लगते हैं और फिर शब्दों के अर्थ के परे जाकर गाना जीवनदर्शी होने लगता है।

पुरानी रचनाओं का विचार किया तो वे प्रकृति के गुरु शिष्य के रिश्ते से सम्बन्धित जीवन मूल्यों एवं राधाकृष्ण की मधुराभक्ती से समन्वित रचनाएं हैं। प्रियकर प्रेयसी अथवा राधाकृष्ण के प्रेम को अभिव्यक्त करते समय सत कवियों ने जो मधुरा भक्ति का आधार लिया वह बहुत बड़ा है। उसे शरीर की सतह पर कभी

चिन्तित नहीं किया गया था। गायक जवानी में कभी कभी इस अर्थ से आकर्षित होते हैं किन्तु जैसे जैसे उनमें परिपक्वता आ जाती है वैसे ही वैसे आप इस वासनिकता से परे मूल तत्व की ओर जाने लगते हैं।

बंदिशों आपके प्रेम और अधिकार का विषय है। बंदिश की रचना और उसका अलग पद्धति से प्रस्तुतीकरण आपकी खासियत है। बंदिश को अधिक आकर्षक एवं प्रभावशाली बनाते समय गायक के किन किन बातों का विचार करना चाहिए।

यह प्रश्न बहुत ही व्यापक है। सार रूप में कहा जाए, तो उच्चारण वाणी और भाषा पर प्रभुत्व चाहे वह हिन्दी हो या हिन्दुस्तानी। उत्तम शब्दोच्चार के बाद की सीढ़ी है अर्थ का ज्ञान शब्द को समझकर, आत्मसात करके उसे पेश करने की प्रामाणिक क्रिया के बाद फिर स्वर और लय का विचार सामने आ जाता और इसके बाद फिर उसे लोगो तक पहुँचाना उसमें रंग भरना आदि प्रक्रिया में से होकर प्रत्येक विद्यार्थी को गुजरना पड़ता है और तदनंतर उसका स्वतंत्र विचार, उसकी शैली, पद्धति का निर्माण होने लगता है। सच्चे अर्थ में 20-25 वर्ष गाने की तैयारी में व्यतीत होते हैं। वैसे वह जीवनभर सीखता ही रहता है। किन्तु तैयारी के ये ही 20-25 वर्ष होते हैं। गाना एक जीवन की बात नहीं है अनेक जन्मों तक वह चालू ही रहता है। जिसे हम 'प्रेडीजीज' कहते हैं क्या ये यही कही इसी प्रक्रिया में आए होंगे ऐसा विश्वास होने लगता है। किसी को वह जन्मजात ही मालूम होता है। जो जटिल होता है, वह ऐसे लोगो को सहज ही में ज्ञान होता है। इस प्रकार को जीनियस का अथवा प्रकृतिदत्त ही कहा जा सकता है। लॉजिक की दृष्टि से ऐसे चमत्कार का उत्तर प्राप्त नहीं होता।

अन्य द्वादश को केंद्रीयभूत मानकर राग की बढ़त करते हैं या कई बार अलग अलग अंगों से राग विस्तार करते हैं। इस लचीलापन के कलात्मक कारण कौन से हैं।

बंदिश को केन्द्रीयभूत मानकर भी मैं उसका विस्तार अलग अलग पद्धति से करता आया हूँ। उसके कारण कलात्मक ही है। हर बार नए प्रयोग करने पर मेरा बल रहता है। वह सफल होता ही हो, सा बात नहीं। कुछ व्यक्ति ऐसे होते हैं कि जो यशापयश का हिसाब न करके नवनवोन्मेष की खोज में लगे रहते हैं। उन्हें आप छोटे कहिये या बड़ कहिये कुछ भी कहिये ऐस लोगों की कलाक्षेत्र की प्रगति की दृष्टि से जरूरत होती है। श्री गोविंदराव टेबे कहा करते थे कई बार बुरा कठ रखने वालों ने ही गायन को चार कदम आगे बढ़ाया है। इसके विपरीत अच्छा कठ रखने वाले व्यक्ति अपनी आवाज की करामते दिखाने वाले व्यक्ति वहीं के वहीं स्थिर रह गये। प्रयोग की दृष्टि से अनेक बातें महत्वपूर्ण साबित होती हैं। कभी आपको एक ऐसी लय प्राप्त होती है कि जिसका आनंद लेते हुए आप राग की प्रस्तुति करते हैं। कभी आवाज की फेंक कुछ अलग ही लगती है, कभी वातावरण अच्छा होता है, कभी श्रोतृवर्ग समझदार होता है। कई बातें कारणीभूत सिद्ध होता है। इच्छित शिखर ज्ञात रहता है, उसकी तरफ पहुँचन की पद्धतियाँ मार्ग भिन्न होते हैं।

आपकी गायकी में मुखड़े का महत्व असाधारण होता है। रसिक श्रोताओं को यह आकर्षित करता है। मुखड़े और उनकी पुनरावृत्ति की उनके क्रम की गानचक्र की कोई निश्चित कल्पना क्या प्रस्तुतीकरण के पूर्व आप के मन में होती है।

आजकल इन बातों की ओर मेरा ध्यान कुछ कम जाने लगा है। किन्तु पहले मैं हर बार मुखड़े की ओर जान बूझकर अलग अलग मार्गों अलग अलग पद्धतियों

का अवलंब करता था। उन्हीं स्वरों को कायम रखते हुए उनकी फेक अलग हुआ करती थी। मुखड़े में से जाते हुए अथवा मुखड़े की ओर आते हुए जान बूझकर मैं खिलवाड़ करता था।

इससे गायक रसिक रिश्ते के संबंध पर क्या कुछ पूरक प्रभाव पड़ता है बिल्कुल क्या वह प्रभाव ही आपका लक्ष्य होता है। क्या रसिकों के साथ की अनुबद्धता को आप मानते हैं।

अवश्य मानता है, अन्यथा जंगल में जाकर, गाने की स्वतंत्रता तो है ही न। मुखड़े की पकड़ पक्की हो, सर्वसामान्य के लिए भी उसकी चाह हो ऐसा होता जरूर है।

प्रडित जी श्री वामनराव देशपाण्डेजी ने आपका उल्लेख रोमांटिसिसम के प्रणेता गायक के रूप में किया था। क्या संगीत में रोमांटिसिसम और क्लासिसिसम जैसे भेद विद्यमान हैं। इस प्रवृत्ति में आपका गाना सही सही किस के अर्न्तगत आता है।

अमुक गाना अभिजात और अमुक रोमांटिसिसम की प्रवृत्ति का है ऐसा हम नहीं कह सकते। वामनराव ने एक विशिष्ट कालखंड के मेरे गायन के बारे में उक्त निवेदन किया था। किन्तु संगीत में रोमांटिसिसम का क्या मतलब है इसका स्पष्टीकरण कहीं भी उन्होंने नहीं किया था। गाने के रसों को मैंने तद्प्रकार से ट्रीट किया है। अब यह मुद्रा अलग है कि गायन में रस ही न हो। तद् तद् साहित्य को तद् तद् काव्य के विशिष्ट रस को मैंने प्रस्तुत किया है। 'शुद्ध आकार में गाना चाहिए। इस मान्यता को ही मैंने अलग अलग ढंग से पेश करके उसे अधिक प्रभावशाली बनाया

तो उसमें बुराई क्या है। आकार में गाना ही असली गाना मानना मेरी दृष्टि में दुराग्रह है। मनुष्य को मूल अवस्था में याने नग्नावस्था में घूमना चाहिए कहने जैसा ही विपरीत है। मनुष्य जिस प्रकार कपड़े वगैरह पहनकर अपनी देह को सजाता है, वैसे ही चीज को सजाना चाहिए। किबहुना काल प्रसगानुरूप उस देह को अलग अलग पद्धति से भी सजाया जाता है। अपने यहां हुआ यह कि किसी विशिष्ट गायक के आस पास रहने वाले व्यक्ति उसकी पद्धति और गायकी के विषय में आग्रही बनलें, दुनिया को नजर भंदाज करते हैं। मैंने ऐसे किसी भी भाष्यकार को नहीं अपनाया, अपना बल्य निर्माण करने का प्रयत्न नहीं किया बल्कि उनके साथ खूबाई का ही व्यवहार किया। कला के व्यवहार में मुझे ऐसी वाह्य बातों की कभी जरूरत महसूस नहीं हुई, बिल्कुल आरंभिक का मैं भी नहीं। कभी कभी समझता हूं श्रोताओं पर विशेषतः उनके एकाग्रता सनकी विचारों पर तरस खाने को जी चाहता है है। उनकी प्रगति बगीचे में जाकर जो पहला फूल नजर आएगा उसके प्राप्ति दुराभिमान रखकर उसी को दुनिया का अद्वितीय फूल मानने की है। उनकी ऐसी मान्यता अज्ञानमूलक है। आपको कोई एक विशिष्ट गान शैली या गायक पसंद आता तो उसमें कोई गैर बात नहीं है। किन्तु उससे परे किसी बात का अस्तित्व ही नहीं है ऐसी धारणा संगीत की प्रगति के लिये बाधक ही है, फिर वह किसी भी काल की क्यों न हो। कई कलाकार इस वृत्ति के शिकार बन गए हैं। पूर्वाग्रह से दूषित रहकर किसी का गाना सुनना, तुलनात्मक रिवाज का अविचारी पद्धति से इस्तेमाल करना अनुचित ही है।

हर एक गाने का स्वतंत्र रूप में खालिस रूप में सामना करना गुणग्राहकता का लक्षण है। प्रत्येक अभिव्यक्ति स्वतंत्र हुआ करती है, उसकी परख, उसके परिवेश में की जानी चाहिए। पूर्वाग्रह दोष के सहारे एकाग्र मत बनाना और उसे प्रस्तुत करना

अनुचित है। विशेषतः भावी पीढ़ी की दृष्टि से यह एकत्रगी प्रतीत होगा। प्रत्येक गायक की प्रवृत्ति उसका सुख दुःख, उसकी जीवन दृष्टि गाने के जरिए व्यक्त हुआ करती है। कोई उसे साहित्य के, कोई चित्र के तो कोई गाने के माध्यम से व्यक्त करता है। किन्तु दुर्भाग्य से इस प्रकार का समग्र विचार करते हुए कोई दिखाई नहीं देता वे केवल अपनी राय ही प्रस्तुत करते हुए नजर आते हैं। वामनराव का और मेरा अत्यंत निकट का संबंध था। उनकी घरानेदार गायकी के बारे में मैंने लिखा था, कठोरता के साथ साफ साफ लिखा था।

आपकी राय में संगीत के घराने, परंपराएँ, आज के बदलते जमाने में किस स्वरूप में प्रवहमान रहेगी। आपके विषय में, जगन्नाथबुवा पुरोहित, अजमतखा साहब आदि के सस्कारों की तरह भावी पीढ़ी पर आपके गायन सस्कार का विचार सामने आता है।

परंपराएँ टिक गई हैं, प्रवहमान रह गई हैं अपनी अन्तःशक्ति के बल पर बिल्कुल तानसेन से लेकर विचार किया जाए तो भी परंपरा के प्रचलन में सामाजिक परिस्थिति बदलने पर भी कोई खास परिवर्तन नहीं हुआ। वाहय परिवर्तन अवश्य हुए किन्तु अज्ञ स्त्रोत कायम है। आगे चलकर भी वह अगर टिका रहेगा तो इस शक्ति के बल पर ही। पुराने बड़े गायकों के शक्ति स्थानों का विचार करते हुए एक बात स्पष्टतः प्रचीत होगी कि उन्होंने अपने समय के नए साहित्य, नई चित्रकला, नए विचारों को आत्मसात किया और अपने गायन के माध्यम से उसे प्रत्यक्ष या परोक्ष रूप में अभिव्यक्त किया। बंदिश कोई बड़ा काव्य नहीं होता। वह बड़ा काव्य होगा तो गाने की ओर से ध्यान विचलित होता जो यहाँ अपेक्षित भी नहीं होता। साधन में फसे रहने की अपेक्षा नहीं होती, क्योंकि यहाँ साध्य अलग होता है। इसके आगे

सा या जो आकार लगाना होता है वह वैसा तो आब्सटक्ट ही होता है। इसके आगे कहा जायेगा। फलतः उसमें अधिक से अधिक वाह्य बदल हो सकते हैं, काव्य बदल सकता है। वह आज के जमाने का हो सकता है। आज के जमाने की गति को ध्यान रखकर ताल की गति में परिवर्तन हो सकते हैं। उनके प्लयुटेशन्स कम्पोजिशन बदल सकते हैं। इसकी अपेक्षा आगे चलकर बहुत अधिक होगा ऐसा तो संभव नहीं दिखाई देता। पाश्चात्य अभिजात संगीत का विचार किया जाए तो उसमें बाइन से लेकर सातत्य के साथ परिवर्तन होते गए, इलेक्ट्रॉनिक इन्स्ट्रूमेंट्स बदल गए, टोन बदल गया। बिल्कुल फिलान्थ्रोपिक आर्केस्ट्रा का उदाहरण लिया जाता तो भी मूल पैटर्न में बदला हुआ नहीं दिखाई देता।

भारतीय अभिजात संगीत के बारे में भी वही बात है। उसकी बुनियाद मूल गाभा ही उतना संशुद्ध है कि उसमें कई वर्षों में कोई खास परिवर्तन नहीं हुआ, होगा भी नहीं। सम्भवतः प्रस्तुतीकरण में बदल होगा। पीछे बैठकर संगत करने वालों को पूरक स्वर के बदले दूसरा स्वर दिया जा सकेगा। सिंथेटिक स्वर लगाने वाले को स्वर गाना संभव होगा। इन संभावनाओं के बावजूद मुझे ये वाह्य घटक प्रतीत होते हैं। मुझे नहीं लगता कि वे और अधिक बदल सकेंगे। अगर कोई जीनियस आए तो कहा नहीं जा सकता। किन्तु ऐसे भारतीय संगीत को बदलने की जरूरत भी नहीं है। समग्र गाना एक प्रयोग ही होता है। जो बार बार वही वही करते रहते हैं वे खत्म हो जाते हैं।

तो फिर इस दृष्टि से भारतीय और पाश्चात्य संगीत में मूलभूत फर्क कौन सा है। भारतीय संगीत में मेलोडी को तो पाश्चात्य संगीत में हार्मनी को आज अतिसाधारण महत्व है। क्या इसका जनजीवन से, जीवन के व्यवहार से कुछ संबंध जोड़ा जा सकता है।

हमारे संगीत में एक स्वर और ताल का महत्व है, तो पाश्चात्य संगीत में समूह का। हमने सूर को पर्याप्त मात्रा में बढ़ाया, ताल भी बढ़ाया, किन्तु समूह का मेल का विचार करने की कोई खास जरूरत भारतीय संगीत को सभवता प्रतीत न हुई हो। हार्मनी हमारी राग प्रकृति के विरुद्ध है। हार्मनी में अनेकविध सुरों का जो मेल किया जाता है वह हमारे कानों को खटकता है। वैसे पाप और जाझ संगीत का विचार किया जाए तो हमारे रागसंगीत के इन्प्रोव्हायझेशन के तत्व का ही उन्होंने इस्तेमाल किया दिखाई देता है। जिस प्रवृत्ति की देख भाल हमारे संगीत ने बरसों से की उसका विचार वे आज करते हुए उस्फूर्त रूप में खुलता, चितेरा जाता है। वैसे देखा जाए तो बाझ तक पाश्चात्य संगीत भी मेलोडी प्रधान था। उसके उपरांत नेपोलियन बान्झार्द ने हार्मनी का प्रयोक् किया और सामूहिक प्रचलन का आरम्भ हुआ।

महाराष्ट्र शासन

चतुर्थ अध्याय

। शास्त्रीय संगीत के प्रसिद्ध वाग्गेयकार एवं उनकी जीवनी .-

वाग्गेयकार एक परिचय -

संगीत के प्राचीन इतिहास की ओर दृष्टिगत करने से यह ज्ञात होता है कि पूर्वकाल में यज्ञ यागादिक कार्यों के सम्पादन में गीत एवं वाद्ययन्त्रों का योग महत्वपूर्ण रहा है। षड्ज, ऋषभ, गान्धार, मध्यम एवं पचम का दर्शन क्रमशः अग्नि, ब्रह्मा, चन्द्रमा, विष्णु एवं नारद की तथा धैवत व निष्णत्वा का दर्शन तुषुर्ग का ही चुका था। भगवान् ब्रह्मा ने इन्द्रादि देवताओं की प्रार्थना से द्रवीभूत होकर ऋग्वेद से पाठ, सामवेद से गीत, यजुर्वेद से अभिनय तथा अथर्ववेद से रस लेकर नाट्य वेद की सर्जना की।¹ उन्होंने स्वाति एवं उनके शिष्यों को वाद्य तथा नारद और गधर्वों को गानयोग में नियोजित किया। इस दृष्टि से इन आरम्भिक संगीतविदों को संगीतशास्त्र का आविष्कर्ता कहा जा सकता है। प्रजापिता ब्रह्मा नाट्यवेद के आविष्कर्ता महामुनि भरत के शिक्षक माने गये। अनेक ग्रन्थों के अनुसार भगवान् शंकर के माहेश्वर सूत्र समस्त वाग्गेय तथा इनमें प्रदर्शित स्वरवर्ण सांगीतिक स्वरों के आधार हैं। इसी प्रकार पार्वती, नन्दिकेश्वर, नारद, स्वाति, तुषुर्ग, भरत, कोहल, दतिल, स्कन्द, शुक्र, विश्वावसु अण्डेन इत्यादि तत्सुगीन महान् शास्त्रकार एवं वाग्गेयकार माने जा सकते हैं। आचार्य मतंग, शारंगदेव, कीर्तिधर, लोल्लत, रुद्रत सागरनदी तथा अभिनव गुप्त प्रभृति अनेकानेक संगीत विदों के सन्दर्भ में कतिपय जानकारी न्यूनाधिक रूपेण मिलती है

सर्गात संगत का यह दुर्भाग्य ही कहा जा सकता है कि पुराने वाग्ययकारों की जीवनी और कृन्तित्व की सुस्पष्ट जानकारी नहीं मिल पाती। सौभाग्यवश कतिपय महत्वपूर्ण रचनाएँ मिलती भी हैं तो उनमें आत्मपरिचय दिया ही नहीं है।

भरत :-

संगीत के इतिहास में यद्यपि भरत नामके कई विद्वान हुए हैं किन्तु नाट्य शास्त्र के अमरप्रणेता महर्षि भरत का नाम स्वर्णक्षरो में अंकित रहेगा।

इस महाविभूति की व्यवितत्व सम्बन्धी जानकारी का परिचय उनके प्रणीत ग्रन्थ से ही कुछ हो पाता है। 'नाट्यशास्त्र' की रचना तिथि के सन्दर्भ में भी एकमतता का अभाव है। किन्तु सामान्यतः अधिकांश की धारणा है कि इनका रचनाकाल चौथी शताब्दी से छठी शताब्दी के मध्य रहा होगा।

भरताचार्य के जन्म संवत् माता-पिता के सम्बन्ध में कोई परिचय नहीं प्राप्त है, तथापि उनके पुत्र 'कोहल' का नाम अवश्य मिलता है। वस्तुतः भरत का नाट्यशास्त्र संगीत की दृष्टि से प्रथम ग्रन्थ है जिनमें संगीत शास्त्र का वैज्ञानिक एवं सार्वभौमिक विवेचन मिलता है। परवर्ती सभी विद्वानों ने उनका ही अनुकरण किया है। उनके द्वारा प्रतिपादित संगीतशास्त्र की उनके बाते आज भी मान्य हैं। वस्तुतः आपका नाट्यशास्त्र एक ऐसा ग्रन्थ है जिसे उत्तरी एवं दक्षिणी दोनों ही संगीत पद्धतियों का आदर्श माना जाता है।

मतंग :-

'बृहद्देशी' ग्रन्थ के रचयिता आचार्य मतंग के विषय में स्पष्ट ज्ञान नहीं हो पाता जबकि इनके ग्रन्थ का रचनाकाल चौथी और सातवीं शताब्दी के मध्य का माना जाता है। आपके इस महत्वपूर्ण ग्रन्थ में देशी राग, श्रुतियों, जाति, से ग्राम रागों की उत्पत्ति का विवेचन किया गया है।

अभिनव गुप्त :-

आचार्य अभिनवगुप्त का रचना काल दशम शती ई० का उत्तरार्द्ध माना जाता है। ये प्रत्यभिज्ञादर्शन, नाट्य संगीत तथा अलंकार शास्त्र के प्रमाणिक आचार्य हैं। इनके द्वारा वितस्ता नदी के किनारे पर स्थित प्रवरपुर के एक मठ में 'भरतनाट्य शास्त्र' की अमर टीका अभिनव भारती की रचना की गयी आचार्य अभिनव गुप्त ने मतंग के द्वादश स्वर मूर्च्छनाविवाद का युक्तिवत् खंडन किया है। उन्होंने उद्भव, लोल्लक, शकुन्त भट्टनायक इत्यादि के मतों का निराकरण भी किया है और रसात्मक अभिव्यजनाविवाद का विद्वत् प्रस्तुत किया।

काश्मीर में जन्मे अभिनव गुप्त के पूर्वज काश्मीर नरेश महाराज ललितादित्य के निमंत्रण पर कन्नौज से काश्मीर आये और वहीं बस गये। इनके पिता नरसिंह गुप्त और पितामह वराहगुप्त अपनी विद्वत्ता के लिये प्रसिद्ध थे।

आचार्य अभिनव गुप्त ने अध्यात्मशास्त्र, साहित्यशास्त्र, सौन्दर्यशास्त्र, संगीत शास्त्र एवं अनेक दर्शनो का अध्ययन किया आचार्य अभिनव गुप्त ने संगीत विषयक अध्यायो की व्याख्या में अपने महान गुरु उत्पल देव के मत का उल्लेख अनेक स्थलों में किया है।¹

संगीतज्ञ जयदेव -

सुप्रसिद्ध कवि एवं संगीतज्ञ जयदेव का जन्म बारहवीं शताब्दी में बगाल के केन्दुला ग्राम में हुआ था। उनके पिता का नाम मजायदेव था बाल्यावस्था से ही उनके ऊपर से माँ -बाप का साया उठ गया था, निराश जयदेव जगन्नाथपुरी जा पहुँचे और वहाँ पुरुषोत्तम धाम में रहने लगे।

कुछ दिनों बाद उनका विवाह हो गया और पत्नी के साथ तीर्थ स्थलों का भ्रमण किया। इसी दौरान आपने 'गीत गोविन्दम्' की रचना की। किन्तु जब उनकी पत्नी भी स्वर्गवासिनी हो गयी तो उन्होंने पूर्ण रूपेण वैराग्य धारण कर लिया और वैष्णव संप्रदाय के महात्मा यशोदानन्दन के शिष्य हो गये। कालान्तर में अपने गांव जाकर वही प्रचलित को प्राप्त हो गये। आज भी वहां प्रतिवर्ष सक्रान्ति का मेला उनकी समाधि के समीप लगता है।

शारंगदेव :-

शारंगदेव ने कतिपय ध्रुवपदों की रचना भी की थी। 'संगीतरत्नाकर' प्रणेता पं० शारंगदेव के जन्मकाल के विषय में मत विभन्नता है। अधिकांश विद्वानों ने इनका जन्म तेरहवीं शताब्दी का पूर्वार्द्ध माना है। इनके पूर्वज काश्मीर के निवासी थे जो कुछ कारणवश दक्षिण भारत में जाकर बस गये थे। शारंगदेव के पिता पं० शोडल जी दौलताबाद के तत्कालीन राजा के यहां कार्यरत थे। बाद में प्रतिभा के धनी शारंगदेव को भी राजाश्रय मिल गया। उनकी मृत्यु तेरहवीं शताब्दी के आस पास हुई मानी जाती है। वस्तुतः आपकी 'संगीतरत्नाकर' एक अमर कृति है।

अहोबल :-

पं० अहोबल का नाम संगीतिक इतिहास सर्वदा अविस्मरणीय रहेगा। आपका जन्म सत्रहवीं शताब्दी के पूर्वार्द्ध में दक्षिण भारत में हुआ था। पिता पं० कृष्ण पंडित संस्कृत भाषा के अधिकारी विद्वान थे। उन्होंने बालक अहोबल को संस्कृत की शिक्षा प्रदान की तत्पश्चात् उन्होंने संगीत शास्त्र की शिक्षा ग्रहण की। दक्षिणी संगीत में प्रवीणता प्राप्ति के पश्चात् आपने उत्तर भारत की ओर प्रस्थान किया और धनगढ़

को अपना पटल बनाया। जहाँ आपने उत्तरी संगीत का पर्याप्त अध्ययन किया और 1650 ई० में 'संगीत - पारंगत' नामक संगीत ग्रंथ की रचना की। वस्तुतः प० अहाबल जी ने उस तथ्य की खोज की जो पाश्चात्य वैज्ञानिकों द्वारा उन्नीसवीं सदी में जाकर की गयी। इससे पहले स्वरों की दूरी श्रुति द्वारा आकी जाती थी किन्तु अहाबल ने तार की लम्बाई का विधान करके संगीत को अधिक वैज्ञानिक बना दिया। स्वरों की संख्या बारह ही निर्धारित करना और प्रत्येक स्वर के तार की लम्बाई निश्चित करना निसिद्ध उनकी बुद्धिमत्ता का परिचायक है। संगीतज्ञ एवं वाग्गयकार इस महापुरुष की मृत्यु सत्रहवीं शताब्दी के उत्तरार्द्ध में हो गयी। वीणा के तार पर सर्वप्रथम स्वरों को स्थापित करने वाले ये प्रथम आचार्य थे।

व्यंकटमुखी :-

दक्षिण भारत के संगीतज्ञ¹ प० व्यंकटमुखी का पूरा नाम था प० व्यंकटेश उनके पिता का नाम श्री गोविन्द दीक्षित तथा माता का नाम नागमाबा था। इनके पिता तंजावुर के दीवान पद पर कार्यरत थे। उसी दरबार में प० व्यंकटेश की नियुक्ति भी एक गायक के रूप में हुई थी। उनके गुरु थे प० तान्धाचार्य जिनसे उन्होंने संगीत ज्ञान ग्रहण किया था। प० व्यंकटेश सत्रहवीं शताब्दी के अन्त में पंचतत्त्व को प्राप्त हुए।

स्वामी हरिदास :-

संगीत के क्षेत्र में स्वामी हरिदास का नाम सदैव प्राप्त स्मरणीय है। इनका जन्म सन् 1537 के भाद्रपद महीने में (सन् 1480) जन्माष्टमी के दिन हुआ।²

-
1. चतुर्दशप्रकारिका - व्यंकटमुखी
 2. भक्तचरितामृत

कतिपय विद्वानों इनका जन्म काल स० 1577 माना है। 'राजपुर' इनकी जन्मस्थली थी जो मथुरा जिले में थी। वे एक सारस्वत ब्राह्मण थे। उनके पिता का नाम था आशुवीर और माता का गंगा देवी। बाल्यावस्था से वे प्रखर प्रतिभावान् थे। आपका विवाह अल्पायु में ही हुआ किन्तु ग्रहस्थ जीवन रास नहीं आया और परमेश्वर भजन में लीन रहे। पच्चीस वर्ष की अवस्था में उन्होंने सयास ग्रह' कर लिया और वृंदावन पधारे जहाँ 'निधिवन निकुंज' में एक कुटिया बनाकर निवास करने लगे। वे सदैव ईश्वराधना एवं संगीत साधना में ही सलग्न रहे।

कुछ संगीत के ग्रंथों में हरिदास जी को 'नादब्रह्मयोगी' से अभिहित किया गया है। कुछ लोगों का विचार है कि स्वामी जी ने नाद के माध्यम से ब्रह्म का साक्षात्कार किया था। स्वामी जी सदैव अपने आश्रम ही रहा करते थे। तानसेन के माध्यम से सम्राट अकबर ने उनका साक्षात्कार किया था और उनके सुमधुर, चित्ताकर्षक गायन को सुनकर भाव विभोर हो गया था। स्वामी हरिदास जी गायन कला के साथ ही वादन में भी दक्ष थे। उत्तरभारतीय संगीत में वे आज भी किसी न किसी रूप में उल्लेखनीय हैं। स्वामी हरिदास जी के आठ शिष्य थे - वैजू, गोपाल लाल, मदनराय, रामदास, सोमनाथ, दिवाकर, पंडित, राजा सौरसेन, तथा तानसेन। स्वामी धृपद धमार गायन में परम प्रवीण थे। उन्होंने वीणा के पदों में वृत्ति भी की थी, कुछेक विद्वान् उन्हें नृत्याचार्य भी मानते हैं। वे स्वामी हरिदास जी के वंशज भी माने जाते हैं।

स्वामी जी एक अप्रतिम कवि भी थे जिन्होंने रागानुसार अनेक गेयपदों का सर्जना की। इस महामानव का महाप्रयाण स० 1664 में हुआ।

विष्णुनारायण भातखंडे :-

म० विष्णुनारायण भातखंडे जी का जन्म 10 अगस्त 1860 का बम्बई प्रान्त के बालकेश्वर नाम स्थान में कृष्ण जन्माष्टमी तिथि को हुआ था। संगीत सीखने की प्रेरणा उन्हें अपने पिता से प्राप्त हुई। उन्होंने पढ़ने के साथ ही सितार, गायन और बासुरी की भी शिक्षा प्राप्त की। सितार वादन की शिक्षा इन्होंने सेठ बल्लभ दास जी से ली। गायन में दक्ष कराने वाले गुरुजन हैं - जयपुर के मुहम्मद अली खाँ ग्वालियर के पंडित एकनाथ, रामपुर के कल्बअली खाँ। विष्णु नारायण ने बी०ए० 1883 ई० तथा एल०एल०बी० 1890 ई० में उत्तीर्ण किया। कुछ समय वकालत का कार्य भी अपनाया किन्तु सतुष्टि न हुई और अंततः संगीत की दुनिया में रम गये।

म० विष्णुनारायण जी ने देश के अनेक भागों का भ्रमण किया और प्राचीन सांगीतिक ग्रंथों की खोज भी की। देश के विभिन्न भागों के भ्रमण के दौरान उन्होंने अनेक संगीतज्ञों एवं विद्वानों से सम्पर्क कायम रखा। उन्होंने विभिन्न रागों के अनेक गीत संग्रहीत किये। उनकी 'भातखंडे' नामक पुस्तक 6 क्रमिक भागों में प्रकाशित हुई। वास्तव में संगीत के क्षेत्र में उनका यह महान योगदान कहा जा सकता है।

भातखंडे जी द्वारा क्रियात्मक संगीत को लिपिबद्ध करने के लिये एक नवीन स्वरलिपि पद्धति की रचना की गयी। जो उत्तरी भारत में पर्याप्त प्रचार-प्रसार में रही। इस पद्धति को ही भातखंडे स्वरलिपि पद्धति कहा जाता है।

भातखंडे जी ने 1916 में बड़ौदा नरेश की मदद से प्रथम संगीत सम्मेलन का सफलता पूर्वक आयोजन किया जिसमें 'अखिल भारतीय संगीत अकादमी' स्थापित करने का प्रस्ताव सर्वसम्मति से पारित हुआ। सन् 1925 तक उनके द्वारा पाँच संगीत सम्मेलन आयोजित किये गये। भातखंडे जी से पूर्व राग रागिनी पद्धति प्रचार में थी।

उन्होंने उसकी कमियो का अनुभव किया और उसके स्थान पर थाट-गग पद्धति को स्थापित किया जिसका प्रचार-प्रसार कालांतर में सर्वत्र होता गया है।

आधुनिक युग में संगीत के शास्त्रीय पक्ष के ओर जन-ध्यान आकर्षित करने का प्राथमिक श्रेय स्व-भातखंडे जी को ही दिया जाता है। इस प्रकार आपने आजीवन संगीत की अथक सेवा की और 11 सितम्बर, 1936 ई० का स्वर्ग सिंघार गये। उनके प्रमुख शिष्यों में भातखंडे संगीत विद्यापीठ, लखनऊ के पूर्व प्राचार्य स्व० कृष्ण नारायण रतन जनकर का नाम उल्लेखनीय है।

पं० विष्णु दिगम्बर पलुस्कर :-

पं० विष्णु दिगम्बर पलुस्कर एक महान् वांग्मेयकार के रूप में आधुनिक युगीन सांगीतिक इतिहास में स्मरणीय हैं। इनका जन्म श्रावण पूर्णिमा सन् 1872 ई० में कुरुदपाड़ा रियासत के बेलगाव नामक ग्राम में हुआ था। पिता श्री दिगम्बर गोपाल एक अच्छे कीर्तनकार थे और उनकी माता का नाम गंगा देवी था। पंडित जी ने उन्हें अंग्रेजी शिक्षा दिलानी शुरू की। बचपन में ही दीवाली के अवसर पर आतिशबाजी के दौरान उनकी नेत्रज्योति क्षीण हो गयी। फलतः नियमित अध्ययन बाधित हो गया यही कारण उनके संगीत शिक्षा के प्रति लगाव का बना। उन्हें मिरज के प० बालकृष्ण बुआइयलंकर जोकर के पास संगीत शिक्षा हेतु भेजा गया। मिरज रियासत के तत्कालीन राजा का उन्हें राज्याश्रय मिल गया और प्रत्येक व्यवस्था सुलभ हो गयी।

उस समय संगीतज्ञों की स्थिति शोचनीय थी, वे एक गवैये मात्र ही समझे जाते थे, अतः इस क्षेत्र में उन्होंने संगीतज्ञों की स्थिति सुधारने, समाज में संगीत को उच्चस्थान दिलाने तथा प्रचार प्रसारार्थ महत्वपूर्ण व्रत लिया। 1896 में उन्होंने राज्याश्रय का

त्याग कर दिया। सतारा में उनका गायन, कार्यक्रम काफी सफल रहा। तत्पश्चात् उन्होंने उत्तर प्रदेश, बंगाल, बिहार, उड़ीसा, महाराष्ट्र तथा बम्बई इत्यादि स्थानों में सांगीतिक आयोजन किये जो काफी सराहनीय रहे। लोगों में संगीत सीखने की भावना जाग्रत हुई।

विष्णु दिगम्बर जी का महत्वपूर्ण कार्य था श्रृंगारिक गीतों के अश्लीलता सूचक शब्दों का निष्कासन और उसके स्थान पर भक्तिरस पूर्ण पदों, शब्दों का संयोजन। आपने 3 मई 1901 ई० में लाहौर में एक संगीत संस्था 'गान्धर्व महाविद्यालय' की स्थापना की जिसमें कुछ दिनों बाद विद्यार्थी आने लगे और संख्या वृद्धि होती गयी। प्रोफेसर जी ने सन् 1908 में गान्धर्व महाविद्यालय की एक शाखा खोली जहाँ पर उन्हें लाहौर की अपेक्षा अधिक कामयाबी हासिल हुई, किन्तु 15 वर्ष तक अनवरत चलते रहने के बाद घोर आर्थिक संकट के कारण विद्यालय बंद हो गया। निराश प्रोफेसर जी में वैराग्य जाग्रत हो गया और वे गेरुआ वस्त्र धारण कर 'रघुपति' राघवराजाराम' ही जपने लगे और नासिक में उन्होंने 'रामनाम आश्रम' स्थापित किया।

उन्होंने वैदिक पद्धति के अनुसार शिष्य मंडली का गठन किया और उनके लिए आवासीय सुविधा निःशुल्क करायी। उनके प्रमुख शिष्य हैं- बी०ए० कशालकर, ओंकार नाथ ठाकुर, बी०आर० देवधर, बी० एन० ठाकुर, पी०एन० पटवर्धन तथा नारायण राव व्यास इत्यादि। उन्होंने पचास के लगभग पुस्तकें लिखी जिनमें संगीत बालप्रकाश, बालबोध, राग प्रवेश (दो भागों में) संगीत शिक्षक, राष्ट्रीय संगीत, महिला संगीत इत्यादि उल्लेखनीय हैं। 'संगीतामृत प्रवाह' नामक पत्रिका भी निकाली। 21 अगस्त 1931 को पल्लुस्कर जी का स्वर्गवास हो गया। उनके पुत्र दत्तात्रेय विष्णुपल्लुस्कर ने भी

संगीत के क्षेत्र में प्रभूत योग दिया किन्तु वे भी कालकर्मगत हो गये। §1975 में§

आज भी पंडित जी के अनेकानेक शिष्यगण समूचे उत्तर भारत में संगीत के प्रचार प्रसार में सलग्न हैं उनके द्वारा स्थापित 'गर्ध्व महाविद्यालय' संगीत सेवा में सलग्न है।

तानसेन :-

संगीतकार तानसेन के सम्बन्ध में अबुलफजल¹ का मत है कि 'गंगा महान गायक पिछले एक हजार वर्षों में नहीं हुआ।

तानसेन का वास्तविक नाम था तन्ना मित्र और पिता का नाम मकरद पाण्डे। कुछ लोग पंडित जी को मिश्र से भी पुकारते थे। अनेक विद्वानों की मान्यता है कि उनका जन्म 1552 ई० में ग्वालियर से सात मील दूरी पर स्थित बेहट ग्राम में हुआ था। कुछेक विद्वानों की दृष्टि में उनका जन्मकाल 1506 तथा 1520 ठहरता है। अस्तु जनश्रुति है कि तानसेन का जन्म किसी गौस फकीर के आशीर्वाद से हुआ था। इकलौती सतान तन्ना का लालन पालन लाड प्यार से किया गया, बालक तन्ना में पशु पक्षियों तथा अन्य जानवरों की बोलियों का अनुकरण करने की प्रवृत्ति थी और जटखट स्वभाव के कारण लोग विचित्र बोली से डर भी जाया करते थे।

एक बार की बात है कि स्वामी हरिदास जब अपने शिष्यों सहित जंगल से गुजर रहे थे तो नटखट तन्ना ने शेर की दहाड़ की जिससे वे लोग भयभीत हो गये। कुछ देर के बाद स्वामी जी के दो - तीन शिष्य उसे पकड़ लाये। स्वामी जी उसकी प्राकृतिक प्रतिभा से काफी प्रभावित हुए और उन्हें उस बालक में एक महान संगीतज्ञ की छवि दृष्टिगत हुई। फलतः उन्होंने उसे अपने साथ ले लिया। तानसेन ने सलग्नता पूर्वक स्वामी हरिदास जी से दस वर्षों तक संगीत शिक्षा ग्रहण की। बाद

म पिता के पास जा पहुँचे, मरने से पहले पिता ने तानसेन को मुहम्मद गौस की कृपा के विषय में बता दिया था, फलतः वे स्वामी जी की आज्ञा लेकर गौस फकीर के पास रहने लगे ग्वालियर की सुंदरता और उनके संगीत प्रेम से प्रभावित होकर तानसेन ने मृगनयनी की सहमति से विवाह कर लिया। हुसेनी एक मारस्वत ब्राह्मण जी जिसका वास्तविक नाम प्रेम कुमारी था। बाद में तानसेन के चार पुत्र सुरतसेन, शरतसेन, तरंग सेन और विलास सेन, हुए, तथा एक पुत्री जिसका नाम था - सरस्वती।

एक श्रेष्ठ गायक के रूप में तानसेन को रीवा नरेश रामचन्द्र का राज्याश्रय प्राप्त हुआ राजा रामचन्द्र ने अकबर की खिदमत में गायक तानसेन को उपहासस्वरूप भेंट कर दिया। अकबर महान संगीत प्रेमी था जिसने अपने नवरत्नों में तानसेन को सम्मिलित कर लिया। दरबार के अन्य गायक तानसेन की संगीत निपुणता से ईर्ष्या करने लगे और उन्होंने सम्राट अकबर से तानसेन को दीपक गाने के लिये बाध्य कर दिया, जिसके गाने ही चारों ओर अग्नि की ज्वालाएँ फैलने लगीं और तानसेन का शरीर प्रचंड गर्मी से जलने लगा तभी उसकी सुपुत्री सरस्वती ने 'मैघ' राग गाकर अपने पिता के प्राण बचाये। इसी प्रकार तानसेन एवं उसके समकालीन बैजूबावरा के मध्य प्रतियोगिता का उल्लेख मिलता है जिसमें तानसेन परास्त हो गये किन्तु क्षमादान दे दिया गया।

तानसेन द्वारा अनेक रोगों का आविष्कार किया। सन् 1585 ई० में दिल्ली में तानसेन की मृत्यु हो गयी और ग्वालियर में गुलाम गौस की कब्र के नजदीक उनकी समाधि बनायी गयी। ग्वालियर में आज भी प्रत्येक वर्ष उनकी स्मृति में 'तानसेन समारोह' का आयोजन होता है।

बैजूबावरा :-

स्वामी हरिदास के शिष्यों में बैजूबावरा का नाम भी लिया जाता है, बैजूबावरा का जन्म गुजरात प्रदेश के चापानेर ग्राम में हुआ था। वास्तविक नाम बैजनाथ मिश्र था। बाल्यकाल में ही उनके पिता का देहान्त हो गया था। धार्मिक प्रवृत्ति वाली माँ बैजू के साथ वृंदावन चली गयी जहाँ स्वामी हरिदास के दर्शन हुए। स्वामी जी ने बैजू की विलक्षण प्रतिभा को परख लिया और उन्हें संगीत का ज्ञान प्रदान किया। एक अच्छे गायक के रूप में प्रतिष्ठित होकर बैजू वृंदावन से ग्वालियर जा पहुँचे। बैजू ने अनेक नवीन रागों की रचना की जिनमें उल्लेखनीय है - मगल, गूजरी, तोड़ी, मृगजनी आदि होरी गायन शैली और धमार ताल की रचना का श्रेय बैजू को ही प्राप्त है। होरी गायन में वे बड़े ही पारंगत थे। किवदन्ती है कि बैजूबावरा बाद में विक्षिप्तावस्था को प्राप्त हो गये और काश्मीर के जंगल में अन्तर्धान हो गये। राम 'कल्पद्रुम' में उनके अनेक ध्रुवपद मिलते हैं। हरिदास के शिष्यों में बैजूबावरा, गोवाल और तानसेन उल्लेखनीय माने जाते हैं। एक जनश्रुति के अनुसार तानसेन और बैजूबावरा में संगीत प्रतियोगिता हुई थी जिसमें वे विजयी रहे। रागकल्पद्रुम में सकलित ध्रुवपदों में बैजू का भी उल्लेख मिलता है।

ओंकार नाथ ठाकुर :-

संगीत कला एवं शास्त्र के समन्वयक पं० विष्णु पलुस्कर के सुयोग्य शिष्य पं० ओंकारनाथ ठाकुर एक उच्च कोटि के वाग्गेयकार थे। उनका जन्म 24 जून 1897 को बड़ौदा रियासत के जहाज ग्राम में हुआ था। उनके पिता का नाम पं०

1. धारु ध्रुवपद प्रबन्ध छन्द गीत गुली मात्रा चतुरंग।
कहे बैजू बावरे, सुन हो गोवाल नायक।
हिरन बोवावे वाहन पिघलावे तेरी लाख मेरी एक।।

गौरीशंकर ठाकुर और माता का नाम झबेरवा था। इनकी धार्मिक निर्मार्ति दयनीय थी, फलतः इन्हें मिल या रामलीला में काम करना पड़ा था। ओंकार नाथ जी का संगीत के प्रति अनुराग बाल्यावस्था से ही था। तेरह वर्ष की अवस्था में ओंकार जी पंडित विष्णु दिगम्बर जी के पास संगीत शिक्षा हेतु गये। कुछ समय पश्चात् काठियवाड की एक नाट्यमंडली बम्बई, आयी, जो पंडित जी के गायन से प्रभावित हो उसमें सम्मिलित होने की इच्छा व्यक्त की। बड़े भाई की इच्छा होते हुए गुरु के आदेशानुसार वे नहीं शामिल हुए और पुनः संगीत साधना में रत हो गये। सन 1916 ई० में इन्हें गाधर्व महाविद्यालय लाहौर का प्रिंसिपल पद प्राप्त हुआ। असहयोग आंदोलन में आपकी सक्रिय भागीदारी रही। जून 1922 ई० में सूरत में इंदिरा देवी से आपका विवाह सम्पन्न हुआ। कुछ समय बाद वे नेपाल महाराज से सम्मान व धन लाभ की आशा से वहां पहुंचे और इन्हें आपनी प्रतिभा से प्रभावित कर लिया फलतः उन्हें प्रभूत धनराशि प्राप्त हुई। उन्होंने तीन बार नेपाल की यात्रा की और सम्मानित हुए।

इसके साथ ही वे फ्रांस, इटली, जर्मनी, बेल्जियम, स्विट्जरलैंड तथा इंग्लैंड इत्यादि देशों में गये और भारतीय संगीत का परचम फहराया। इटली के बेंनोटी मुसोलिनी को आपने काफी प्रभावित किया था। पत्नी के निधन के कारण बम्बई वापस आ गये। भारत सरकार ने आपको 1922 ई० में अफगानिस्तान भेजा जहां उन्होंने भारतीय सांस्कृतिक मंडल का नेतृत्व किया। 1953 और 1954 में वे बुडापेस्ट तथा जर्मनी में हो रहे विश्व शान्ति परिषद में भारत का प्रतिनिधित्व किया।

1938 में इनका महत्वपूर्ण ग्रन्थ संगीताजति प्रकाशित हुआ जिसमें सैद्धांतिक एवं प्रखर प्रतिभा के धनी ओंकार जी को 1940 में राजकीय संस्कृत महाविद्यालय

कलकत्ता द्वारा संगीत मातेण्ड, मन् 1953 में विशुद्ध संस्कृत संगीतविद्यालय काशी द्वारा 'संगीत सम्राट' का विन्द मिले। यही नहीं 1955 में गणतंत्र दिवस के अवसर पर भारतीय राष्ट्रपति द्वारा " पद्म श्री " से भी विभूषित हुए। काशी हिन्दु विश्वविद्यालय के संगीत भारतीय विद्यालय में अध्यक्ष पद को सुशोभित किया।

पंडित जी महान कला प्रेमी थे, उनकी किसी भी तरह की उपेक्षा उन्हें सह्य न थी। उनके शब्दों में कला के प्रदर्शन के समय कला और कला का अपमान मैं नहीं सह सकता। गौडल के महाराज ने उनके इस वक्तव्य को सुनकर उच्च आसन की तुरत व्यवस्था की। ओकार जी की गायकी ग्वालियर घराने से सम्बद्ध थी। ये खयाल गायक होते हुये भी ठुमरी का प्रदर्शन सफलता पूर्वक करते थे। उन्होंने ठुमरी की शैली पर धृगारिकता से हटकर भजन गायन की नीवन शैली अपनायी। 'जोगी मत जा, भैया मोरी मैं नह उनके भजन आज भी श्रवणीय हैं। इसके अतिरिक्त श्लोक व वंदेमातरम् का गायन वे बड़े ही अनूठे ढंग से करते थे। आपकी आवाज अर्धानुकूल रसमयी, सुकोमलता से परिपूर्ण गामीय युक्ता थी। आलापकारी का ढंग उन्हें हस्सू-ददू खों के पुत्र औलया रहमत खों से मिला था। इनके आलाप, बहलावा, तान-बोलतान, सरगम आदि में पूर्ण समन्वय दृष्टिगत होता था। 28 दिसम्बर 1967 को यह संगीत सम्राट, वाग्गेयनगर पंचतत्व में विलीन हो गया किन्तु आज भी अपने कौशल से श्रद्धेय है।

अमीर खुसरो :-

अमीर खुसरो का वर्तमान भारतीय संगीत में योगदान सराहनीय रहा है। उनका जन्म 1253 में उ०प्र० के एटा जिले के पटियाली नामक गाव में हुआ था। उनके पिता का नाम मोहम्मद सैफुद्दीन था। अमीर खुसरो को राजा गयासुद्दीन बलवन

का संरक्षण मिला था बाद में अलाउद्दीन खिलजी के दरबार में गजगायक नियुक्त किया गया। खुसरो को बचपन से ही शेरों शायरी का शौक था। ऐसा कहा जाता है कि देवगिरि के राज्य गायक गोपाल नायक से हुई प्रतियोगिता में खुसरो ने छल कपट पूर्वक विजय हासिल की थी। किन्तु वह गोपाल नायक से प्रभावित हो उसे दिल्ली ले गया और महत्वपूर्ण कार्य किये। अमीर खुसरो ने जन रूचि को ध्यान में रखते हुए अनेक नवीन वाद्यो, गीतों, ख्यालों आदि की सर्जना की। कतिपय विद्वानों की मान्यता है कि उन्होंने होता ख्याल, कच्वाली, तथा तराना तीनों का आविष्कार किया। खुसरो के द्वारा रचित नये राग व ताल हैं - रागो में पूरिया, साजागिरी, पूवी, जिला, शहाना आदि तालों में झूमरा, त्रिताल आडा आरताल, पश्ती, सूल्फाक आदि वह कई भाषाओं का ज्ञाता था तथा अनेकानेक शेर, व पहेलियाँ, भी रची, जो आज भी लोकप्रिय हैं। वे उस्ताद निजामुद्दीन औलिया से बहुत ही प्रभावित थे। सन् 1325 में इस हस्त का देहांत हो गया।

अल्लादिया खाँ :-

अल्लादिया खाँ साहब का जन्म जयपुर रियासत के उनियार नामक स्थान में 1855 में हुआ था। उनके पिता ख्वाजा अहमद भी एक प्रसिद्ध गायक थे। उनके बड़े भाई हैदर खाँ भी गायन कला में निपुण थे। अल्लादिया खाँ ने अपने पिता से संगीत की शिक्षा पायी किन्तु हद्दू हस्तू खाँ तथा बड़े मुहम्मद खाँ की गायकी से भी वे प्रभावित थे। कोल्हापुर दरबार में आपको पर्याप्त सम्मान हासिल हुआ। उनका विचार था कि गलत आदमी के हाथ सही विद्या पड़ जाने से गलत बरती जाती है। अतः वे प्रत्येक व्यक्ति को संगीत सिखाना नहीं पसंद करते थे। युवावस्था में आपने अडाना, मालश्री, शुद्ध कल्याण, पूवी, माड आदि अनेक रिकार्ड तैयार करवाये। इनमें

किसी भी प्रकार दुर्घमन नहीं था। संगीत में वे पुनर्जीव ज्ञान के यत्न में नहीं थे। उनके विचार में संगीत इस प्रकार का होना चाहिए जो सुनने वालों को खुश कर सके। उनका यह कहना था कि गाओ, बजाओ, रिझाओ 16 मार्च 1946 को इनकी मृत्यु हो गयी। इनके योग्य शिष्यों में थे केसरबाई केरकर, मोघू बाई कुर्डीकर, लक्ष्मीबाई जाधव, पुत्र मजी खॉं भतीजा नत्थन खॉं, तानी बाई घोड़पडे, शकर राव नाइक आदि। संगीतज्ञा के मध्य आपकी मेंचदार गायकी, रागा का अनूठा विस्तार और भावपूर्ण बोल आलाप, और बोलनाने धूमती रहती थी। किराना घराने की गायकी की छाप उसमें दिखती थी। आप एक महान वाग्गेयकार थे।

उस्ताद अमीर खॉं:-

किराना घराने के महत्वपूर्ण उस्ताद अमीर खॉं का जन्म 1912 में अप्रैल माह में अकोला में हुआ था। इनके पिता स्व० शाहमीर खॉं एक श्रेष्ठ सारंगी वादक थे। अमीर खॉं ने अपना पहला आकाशवाणी कार्यक्रम कलकत्ता से प्रसारित किया। तबसे आप देश के प्रत्येक आकाशवाणी केन्द्र से अपना कार्यक्रम प्रसारित करते रहे और विभिन्न सम्मेलनों सहभागी रहे। आपकी गायन शैली अत्यंत गुरू गभीर थी। उनके आलाप में स्वरों की बहुत एक विशेष प्रकार की थी। जिसे खडमेरू पद्धति कहा जाता है। इन्हें विलम्बित झूमरा ताल बहुत प्रिय थी। वे सीधा साधा लयदार ठेका ही पसन्द करते थे। विलम्बित ख्याल के वे विशेष प्रेमी थे। आपको सन् 1967 में संगीत नाटक अकादमी ने पुरस्कृत किया और भारत सरकार ने 1971 में 'पद्मभूषण' से नवाजा। इस प्रतिभाशील गायक की दुर्घटना में सन् 1974 में मृत्यु हो गयी। उनके शिष्य अमरनाथ एक महत्वपूर्ण गायक हैं।

कुमार गन्धर्व :-

संगीतशास्त्र के देदीव्यमान नक्षत्र 'कुमार गन्धर्व' शास्त्रीय एवं लोकगीत दोनों ही क्षेत्र में गीत, भजन, गजल इत्यादि के भी गायन में सिद्धान्तहस्त थे। इनका वास्तविक नाम है - 'शिवपुत्र सिद्धरमेया कोमकालि' इनका जन्म 8 अप्रैल 1924 को बेलगाव जिले में सुलभापे नामक स्थान पर हुआ है। पिता श्री सिद्धराम स्वामी संगीत के महान प्रेमी एवं मर्मज्ञ थे जो उनके गुरु भी थे।

बाल्यावस्था से ही कुमार गन्धर्व संगीत प्रेमी थे ।। वर्ष की अल्प आयु में सन् 1935 में सर्वप्रथम कुमार ने इलाहाबाद के संगीत सम्मेलन में कार्यक्रम प्रस्तुत कर सबको स्तब्ध कर दिया। इसके बाद कलकत्ता संगीत सम्मेलन में बहुचर्चित हुए। सन् 1936 में डा० वीर० आर० देवधर से शास्त्रीय संगीत की नियमित शिक्षा प्राप्त की। 1947 में भानुवती से विवाह हो गया रोगग्रस्त हो जाने पर पत्नी के पूर्ण मनोयोग ने स्या सुश्रुषा किये जाने से स्वस्थ हुए।

किन्तु श्रीमती कुमार काल कवलित हो गयी। कुमार गन्धर्व के विचार से हिन्दुस्तानी शास्त्रीय संगीत का आधार 'लोकगीतों' में दृष्टिगत होता है। उनके शब्दों में, गायक वही है जिसका गाना सभी श्रोताओं को मुग्ध कर दे, चाहे वह समझदार हो अथवा नहीं। व्याकरण से संगीत नहीं होता है, संगीत तो वह है जिसमें रजकता हो। शास्त्रीय संगीत के लिये सुरीलापन और दिमाग दोनों की जरूरत होती है। वस्तुतः शास्त्रीय रागात एक तपस्या है।

जहाँ एक ओर कुमार जी गम्भीर गायन शैली खयाल के गायन में निपुण हैं वहीं दूसरी ओर भजन, लोकगीत आदि के गायन में भी उसका कम नहीं। अप्रचलित व स्वतः निर्मित रागा पर वे विशेष ध्यान देते थे।

कुमार गन्धर्व को भारत सरकार द्वारा पद्मभूषण, पद्मभूषण तथा मध्यप्रदेश द्वारा कालिदास सम्मान से विभूषित किया गया। 12 जनवरी 1992 को ये महान संगीतज्ञ स्वर्गवासी हो गये किन्तु जनमन मे आज भी अमर है।

पं० कृष्णराव शंकर :-

ग्वालियर घराने के संगीतज्ञ पं० शंकर राव के सुपुत्र 1893 में जन्मे पं० कृष्णराव शंकर पंडित का नाम भी संगीतकारों में आदर से लिया जाता है।

प्रारम्भ में अपने पिता से संगीत शिक्षा लेने के बाद काफी समय तक ग्वालियर घराने के स्व० निसार हुसैन खॉं से शिक्षा प्राप्त की। सन् 1940 से आपने अनेक आकशवाणी केन्द्रों से कार्यक्रम प्रसारित किया। पाच वर्षों तक ग्वालियर स्टेट में नियुक्त रहे। एक वर्ष तक महाराज सतारा के संगीत शिक्षक भी रहे किन्तु बाद में छोड़ दिया। कृष्णराव जी ने गायन, सितार, तबला, तथा जलतरंग पर भी अनेक पुस्तकों की रचना की।¹ इन्हें गायक शिरोमणित, मापन-विशारद, संगीत रत्नाकर की उपाधियों से अलंकृत किया गया।

1914 ई० में 'आपने' गार्धर्व महाविद्यालय' बाद में शंकर गार्धर्व महाविद्यालय' की स्थापना की । सन् 1964 में इसकी रजत जयन्ती और पंडित शंकराव की भी शताब्दी मनायी गयी जिसमें देश के मुख्य कलाकारों ने शिरकत की। इनकी गायन शैली, संगीत जगत में विशिष्ट थी, इन्हें छोटा खयाल ज्यादा रुचिकर था। इसके बाद या तो तराना गाते थे अथवा भजन गाते थे। भारत सरकार द्वारा आपको सन् 1986 में 'पद्मभूषण' से अलंकृत किया गया। इनका स्वर्गवास 22 अगस्त 1989 को हो गया।

1. संगीत सरगमतार, संगीत - प्रवेश, संगीत आलाप सचारी आदि।

फैयाज खॉ :-

उत्तर भारत में आगरा घराने के संगीतकार फैयाज खॉ साहब निसिदेह महत्वपूर्ण व्यंग्यकार भी थे जिनका जन्म 1886 ई० में आगरा में हुआ था।

फैयाज खॉ के पिता सफदर हुसैन की मृत्यु उनके जन्म के प्रारम्भिक दिनों में ही हो गयी थी। अतः नाना गुलाम अब्बास खॉ ने परवरिश कर संगीत शिक्षा की भी व्यवस्था की। आपके प्रभावी गायन से मैसूर नरेश ने प्रभावित हो, उन्हें 1911 में आफताबे मौसी की उपाधि प्रदान की। बड़ौदा नरेश सयाजीराव ने तो उन्हें राजाश्रय ही प्रदान कर दिया। खॉ साहब की आवाज जवारीदार बुलंद थी वे खयाल ध्रुपद, धमार, ठुमरी, टप्पा, गजल और कव्वाली के गायन में निपुण थे। वस्तुतः फैयाज खॉ गायन शैली में बड़ा ही आकर्षण था, वे बोल बनाव एवं बोल-तान में बड़े ही कुशल कलाकार थे जो आगरा घराने की एक महत्वपूर्ण विशेषता थी।

फैयाज खॉ ने अनेक रचनाओं का सृजन भी किया था। आपने अपना नाम 'प्रमप्रिया' रखा था। जैजवन्ती, ललित, दरबारी, सुघराई, तोड़ी रामकली, पूरिया, पूर्वा, आदि रागों उनकी पसदीदा रागें थीं।

फैयाज खॉ साहब की तानें, स्पष्ट, सुन्दर, और तैयार रहती थीं। उनका रागों का ज्ञान बहुत ही गहरा था। यही कारण है कि वे हरेक राग अलग-अलग ढंग से गा लेते थे।

राम दास :

काशी के संगीतज्ञों में महान पंडित राम दास जी का जन्म सन् 1876 में कबीर चौरा नामक मुहल्ला में हुआ। उनके पिता का नाम था शिवनन्दन तथा माता का नाम भगवन्ती देवी था। जिन्हें श्री भास्करानन्द स्वामी के शुभाशीवाद से रामदास

जैसे पुत्र रत्न की प्राप्ति हुई थी। इनकी संगीत शिक्षा पिता के द्वारा ही आरम्भ की गयी। शिवनदन जी स्वयमेव ध्रुपद धमार के श्रेष्ठ गायक थे। रामदास के श्वसुर जयकरन भी एक अच्छी कोटि के गायक माने जाते थे। उनका भी यथेष्ट निर्देशन व सान्ध्य आपको मिलता रहा।

म० रामदास जी ने दो बार नेपाल की यात्रा की और नेपाल नरेश द्वारा सम्मानित भी किये गये। इसके साथ ही आपने अपनी सुमधुर संगीत कला से रामपुर, उदयपुर, ग्वालियर, दन्दौर, काश्मीर, दरभंगा, रियासतो तथा पटना, भागलपुर, कानपुर, इलाहाबाद दिल्ली, लखनऊ, व ई जैसे प्रमुख नगरों में श्रोता समाज को आकृष्ट किया।

काशी सनातन विद्यापीठ ने आपको 1926 'संगीतोपाध्याय' से तथा 1927 में 'भारत धर्म' महामण्डल द्वारा 'संगीत भूषण' की उपाधि से सम्मानित हुए। 1935 में हरिनाम प्रदायिनी द्वारा आपको 'संगीत कलानिधि' सम्मान प्रदान किया गया।

निसंदेह म० रामदास एक श्रेष्ठ वाग्गेयकार भी थे। आपने अनेक बंदिशों के स्वर व शब्दों की रचना की थी। आपकी बहुत सी बंदिशें गायी जाती रही हैं। आपकी आवाज में अत्यन्त लचीलापन व सुरीलापन रहता था। आवश्यकतानुरूप गायन कला को श्रोता समाज के बीच में प्रभावी ढंग से प्रस्तुत करने में आप परम प्रवीण थे। लय ताल के बड़े ही पक्के रामदास जी अप्रचलित राम-तालों का भी प्रयोग सहजता से किया करते थे। यही नहीं आप एक आकर्षक व्यक्तित्व के भी धनी थे। संगीत ससार का यह महान वाग्गेयकार 31 जनवरी 1960 को इस असार ससार को छोड़ गया। म० रामदास जी की शिष्यमंडली आज भी अपनी संगीत कला का सर्वत्र सुंदर प्रदर्शन कर रही है, जिनमें श्री हरिशंकर मिश्र, महादेव मिश्र, हनुमान मिश्र, जालपा प्रसाद, गणेश प्रसाद, गंगारेजा देवी, सिद्धेश्वरी देवी, तथा नदलाल आदि उल्लेखनीय हैं।

रामामात्य :-

म० रामामात्य जी एक प्रमुख संगीत शास्त्रकार के रूप में जाने हैं। इनके द्वारा 1550 ई० में एक प्रमुख ग्रंथ की रचना की गयी जिसे 'स्वरमेलकलानिधि' के नाम से जाना है।

रामामात्य के पिता म० तिम्वराज विजयनगर के राजा सदाशिवराय के यहाँ प्रधानमंत्री थे। इनका वास्तविक नाम राम ही था जब राजा ने उन्हें 'अमात्य' पदवी प्रदान की तो इनका नाम 'रामामात्य' हो गया ऐसा कहा जाता है।

हृदयनारायण देव :-

ये मध्य प्रदेश के गढ़ा के शासक थे, बाद में मंडला को निवास स्थान बना लिया। इनके पिता का नाम प्रेम शाह था सत्रहवीं शताब्दी में म० हृदयनारायण देव ने 'हृदयकौतुक' तथा 'हृदय प्रकाश' नामक ग्रन्थों की रचना की जिनकी भाषा संस्कृत है। 'हृदयप्रकाश' में वीणा के तार पर उन्होंने अहोवल की ही भाँति समान स्वरों को स्थापित किया है। वस्तुतः श्रुतिस्वर की दृष्टि से ये दोनों ग्रन्थ काफी महत्वपूर्ण हैं।

मानसिंह तोमर :-

राजा मानसिंह तोमर ग्वालियर घराने के जन्मदाता माने जाते हैं। इनका शासन काल 15वीं शताब्दी के उत्तरार्द्ध से 16वीं सदी के पूर्वार्द्ध तक माना जाता है। आप एक महान संगीत कला प्रेमी थे तथा अनेक संगीतज्ञों को राज्याश्रय भी दे रखा था। इस वाग्गेयकार के नाम हैं- वख़्शू, चरजू, भगवान रामदास आदि। इन विद्वानों ने बदलते परिवेश को परखा और तदनुकूल ध्रुपद नामक एक नवीन गायन शैली का आविष्कार भी किया। इस प्रकार शास्त्रीय संगीत की दृष्टि से इनका योगदान

महान तो है ही, इसके साथ संगीत को जनसामान्य की ओर ले जाने का श्रेय भी इन्हे दिया जाता है। राजामानसिंह तोमर ने संगीत शास्त्र पर महत्वपूर्ण प्रकाश डालने वाले सांगीतिक ग्रन्थ 'मानकौतूहल' की रचना की जिसमें कुछ स्वरलिपियाँ भी अंकित की गयी हैं। इस ग्रन्थ को 1673 में फकीरुल्ला ने फारसी भाषा में अनुदित किया और उसका नाम रखा 'संगीत दर्पण'। निस्रदेह ध्रुपद आविष्कर्ता के रूप में मानसिंह तोमर सदा-सदा के लिये अमर रहेगे।

सुरेन्द्र मोहन ठाकुर :-

सुरेन्द्र मोहन ठाकुर का जन्म कलकत्ता में 1840 में हुआ था। उनके हरकुमार ठाकुर स्वयं संगीतज्ञ थे। कुछ दिनों तक आपने अपने पिता से संगीत की शिक्षा ग्रहण की तत्पश्चात् लक्ष्मी प्रसाद मिश्र और उनके दो भाइयों से। मिश्र बन्धुओं से इन्होंने टप्पा और कौवाली गाना सीखा सुरेन्द्र मोहन ने संगीत के अनेक प्रामाणिक ग्रन्थों के सकलित कर विशाल संगीत भण्डार निर्मित किया। पश्चात्तत्य ग्रन्थों का भी सकलन किया 1875 और 1896 ई० में इन्हें फिलाडेल्फिया और आक्सफोर्ड विश्वविद्यालय द्वारा डाक्टर आफ म्यूजिक की उपाधि से सम्मानित किया गया। महारानी विक्टोरिया ने राजा बहादुर, आई०आई०आई० और 'नाइट बैचलर आफ द यूनाइटेड किंगडम से विभूषित किया।

अपने 'बंग संगीत विद्यालय' तथा 'बंगाल एकेडेमी आफ म्यूजिक विद्यालयों' के माध्यम से जन सामान्य के लिये संगीत सुलभ कराया 5 जून 1914 को इस संगीत साधक की मृत्यु हो गयी।

रामचतुर मलिक :-

इनका जन्म बिहार के दरभंगा के एक संगीत परिवार में 1915 के लगभग हुआ था। इनके पिता व चाचा भी अपने समय के श्रेष्ठ गायकों में गिने जाते थे। पं० रामचतुर मलिक जी को संगीत की शिक्षा अपने पिता पं० राजित राम, चाचा क्षितिज पाल मलिक तथा रामेश्वर पाठक से मिली। ये ध्रुपद गायन में निष्णात थे। इसके साथ ही खयाल, ठुमरी भी गाते थे। विद्यापति के गीतों का गायन भी ये बड़ी तन्मयता से करते थे। आपके अनेक कार्यक्रम आकाशवाणी {अखिल भारतीय} से प्रसारित किये गये हैं। प्रसिद्ध जी के देहान्त 11 जन० 1990 को हो गया।

ए० कानन :-

आकटानन का जन्म मद्रास में सन् 1921 में एक धार्मिक परिवार में हुआ था। इनके पिता श्री मेलवार कानन संगीत प्रेमी थे। कर्नाटक संगीत के माहौल में रहते हुए भी इनकी अभिरुचि उत्तर भारतीय संगीत की ओर ही थी। 16 वर्ष की अवस्था में कानन निजाम रेलवे में तारबाबू के पद पर नियुक्त हो गये। इनके प्राथमिक संगीत शिक्षक लानू बाबू राव थे। बाद में जब वे रेलवे की प्रशिक्षा हेतु कलकत्ता गये तो वहाँ स्व० गिरिजाशंकर चक्रवर्ती के सानिध्य में संगीत की शिक्षा ग्रहण की। इसके बाद उन्होंने उस्ताद अमीर खॉं को अपना गुरु बनाया। कालान्तर में नौकरी का त्यागकर व्यापार कम अपनाया और सुबह शाम संगीत का अभ्यास भी करते रहे। 1941 ई० से कानन जी आकाशवाणी केन्द्र से अपने कार्यक्रम प्रस्तुत करने लगे। सन 1944 में पहली बार कलकत्ता संगीत सम्मेलन में इन्होंने अति प्रशंसनीय कार्यक्रम प्रस्तुत किया। इसी प्रकार अखिल भारतीय आकाशवाणी कार्यक्रम के तहत भी प्रसारण हुआ। इतना ही नहीं कानन जी ने बंगला चलचित्रों में गाने भी गाये हैं और इस दृष्टि से उनकी लोकप्रियता भी काफी बढ़ी है। कानन जी स्वर के लगाव माधुर्य

उस्ताद बडे गुलाम अली खॉ का जन्म 1901 में लाहौर में हुआ। इनके पिता उस्ताद काले खॉ एक श्रेष्ठ संगीतज्ञ थे। इन्होंने अपने चाचा व पिता से संगीत शिक्षा ली। कुछ दिनों के बाद बम्बई जाकर उस्ताद सिंधी खॉ से गायन सीखने लगे। संगीत सम्मेलनों में आपका प्रथम कार्यक्रम कलकत्ता से पेश हुआ। 1947 के बटवारे के बाद ये हिन्दुस्तान छोड़कर पाकिस्तान के कराची में रहने लगे किन्तु पुन भारत लौट आये और बम्बई में रहने लगे। लकवा पीड़ित होने पर महाराष्ट्र सरकार ने उन्हें 1961 में पाँच हजार की सहायता की और उनका स्वास्थ्य ठीक भी हो गया फलतः वे कार्यक्रम देने लगे। अनेक बार आपने अखिल भारतीय कार्यक्रम प्रसारित किया।

खॉ साहब का स्वरों और रागों पर इतना नियंत्रण था कि कठिन से कठिन स्वर-समूह बड़े ही सरल ढंग से देते थे। गले पर भी उनका नियंत्रण लाजवाब ही था। चाहे जैसा ही धुमा लेते थे। पंजाब अंग की ठुमरी गाने में निष्णात थे आप। गुलाम अली खॉ व्यक्तित्व भी विशालकाय व आकर्षक था। दोनों में ही मधुरता दृष्टिगत होती थी। इनका विचार था कि घरानों से संगीत को काफी क्षति पहुँची क्योंकि लोग इनके आश्रय में मनमानापन बरतने लगे थे। मुख मुद्रा के सन्दर्भ में आपका यही मत रहा है कि उसे विकृत न करते हुये स्वरों में सजीवता लानी चाहिए। 23 अप्रैल 1968 को गुलाम अली साहब ससार छोड़ गये।

अब्दुल करीम खॉ :-

ठुमरी गायन को सरस एवं लोकप्रिय बनाने वाले अब्दुल करीम खॉ साहब सहारनपुर जिले के किराना नामक गांव के निवासी थे इनके पिता काले खॉ तथा चाचा अब्दुल्ला खॉ भी एक अच्छे संगीतज्ञ थे। अतः संगीत शिक्षा एक तरह से इन्हें विरासत में ही मिली थी। बड़ौदा रियासत में आपने राजगायक के पद को भी प्रतिष्ठित

किया किन्तु तीन वर्षों के बाद वे बम्बई गये। बम्बई से फिर मिरज को अपना निवास बनाया। 1913 के आस पास आपने पूना में एक संगीत विद्यालय की स्थापना की जिनका नाम रखा गया - आर्य संगीत विद्यालय। बाद में बम्बई में भी इसकी शाखा खोली। मद्रास में आपका संगीत कार्यक्रम बड़ा ही सराहनीय व सफल रहा। अखिर में पांडिचेरी यात्रा के दौरान बीच में ही अस्वस्थता वश 27 अक्टूबर 1917 को इनकी मृत्यु हो गयी। शांत स्वभाव एवं मृदुभाषी खों साहब का तुमरी गायन अतीव आकर्षक है। आपकी गायी हुई ' मत जइयो राधे जमुना के तीर ' तथा ' पिया बिन आवत नहीं चैन ' तुमरिया अत्यन्त ही लोकप्रिय रही हैं। आपके तुमरी के रिकार्ड प्रायः आकाशवाणी से प्रसारित होते रहते हैं। इतना ही नहीं उनका खयाल, तुमरी, भजन तथा मराठी भाव गीतों पर समान अधिकार था। आपने अनेक वाग्येकारों व संगीतज्ञों को दिशा निर्देशन व प्रोत्साहन भी दिया जिनमें हीराबाई बडोदेकर, सरस्वती राणे, रोशनारा बेगम, सुरेश बाबू माने, प्रदित रामभाऊ कुन्दगोलकर {सवाई गन्धर्व} बहरे बुआ आदि उल्लेखनीय हैं।

डी0वी0 पलुस्कर .-

18 मई 1921 को कुरन्दवाड में डी0वी0 पलुस्कर का जन्म हुआ जो स्व0 विष्णु दिगम्बर की ही बारहवीं संतान थी। आपका पूरा नाम म0 दत्तात्रेय विष्णु पलुस्कर था।

सुयोग्य गुरु पिता की छत्र छाया उठ जाने के उपरान्त आपने नारायण राव व्यास, पूना में विनायकराव पटवर्धन तथा म0 मिराशी बुआ से क्रमशः सांगीतिक ज्ञान ग्रहण किया। 1935 में जालंधर के हरिबस्तभ संगीत मेले में आपके पदार्पण से प्रजाबी जनता गदगद हो गयी थी। यहीं पर उनका पहला सार्वजनिक कार्यक्रम हुआ था जो

सफल रहा। इसके पश्चात् आकाशवाणी बम्बई पर 1938 में प्र० वी०डी० पलुस्कर की स्मृति स्वरूप उनका प्रथम आकाशवाणी कार्यक्रम भी हुआ। इस प्रकार धीरे धीरे वे उत्तर एवं दक्षिण भारत में भी लोकप्रिय होते गये। दक्षिणी राग सिंहेन्द्र माध्यमा में उनके द्वारा गायी हुई त्यागराज की कृति 'निदुचरण मुक्के' दक्षिणी जनता को बहुत भायी।

प्रसिद्ध दत्तात्रेय जी खयाल के अतिरिक्त भजन गायन में भी परमप्रवीण थे, जैसा कि उनके द्वारा गाये गये विशिष्ट शैली में भजन - चलो मन गंगा चमुना तीर, ठुमक चलत रामचन्द्र, जब जानकि नाथ सहाय करे, तथा रघुपति राघव राजा राम, संगीतज्ञो एवं जनसामान्य में बहुलोपप्रिय रहे हैं। उन्हें प्रायः सभी घरानों से लगाव था।

आपको आगरा घराने की बोल-ताने, किराना घराने की बद्ध और सुरीलापन, तथा अल्लादिया खॉं घराने की वक्र ताने काफी प्रिय थीं। 1954 सांस्कृतिक मण्डल के साथ चीन की यात्रा की ओर भारतीय संगीत को ऊंचा उठाया। 'हिज मास्टर्स वायस' में आपके कई रिकार्ड किये गये हैं। दत्तात्रेय जी को गौड़, सारंग, यमन, मालकोश, भूपाली, फादर, मालगुजी, मुलतानी इत्यादि राग अत्यन्त प्रिय थे। आपने अपने पिता श्री की लिखी पुस्तकों का सम्पादन भी किया। वे एक श्रेष्ठ रचनाकार भी थे। 26 अक्टूबर 1955 को यह महान गायक ससार सागर से पार हो गये।

निसार हुसैन खॉं -

वर्तमान प्रसिद्ध संगीतज्ञ निसार हुसैन का जन्म 1909 में बदायूँ में हुआ था। पांच वर्ष की अवस्था से ही संगीत शिक्षा मिलने लगी थी। प्रारम्भिक शिक्षक इनके बाबा हैदर खॉं थे। बाद में अपने पिता फिदाहुसैन से बडौदा में संगीत शिक्षा प्राप्त की। इस समय तक निसार खॉं साहब अनेक अखिल भारतीय आकाशवाणी कार्यक्रम

पेश कर चुके हैं। 1920-21 में महाराज सदाजीराव ने प्रभावित होकर इन्हें छात्रवृत्ति की सुविधा प्रदान की। बाद में बडौदा रियासत में भी रहे। आपके दामाद हाफिज अहमद खॉ तथा गुलाम मुस्तफा आपके शिष्य में हैं। कई भाषाओं पर आपका समान अधिकार था। खयाल तथा तराना गायन में आप सिद्ध हस्त कलाकार थे। धूपद-धमार की बहुत सी बन्दिशें याद थीं। तराने को द्रुत लय में बढ़त करना सब के वश की बात ना थी। आपके खयाल और तराना के कई रिकार्ड्स तैयार हो चुके हैं। सन् 1971 में भारत सरकार ने आपको 'पद्म भूषण' सम्मान से अलंकृत किया। संगीत नाटक अकादमी द्वारा भी आपको ताम्रका प्राप्त हुआ। 16 जुलाई 1993 को इनका देहान्त हो गया।

नारायण राव व्यास :-

म० नारायणराव व्यास का जन्म सन् 1902 में कोल्हापुर में हुआ। इनके पिता श्री गणेश व्यास तथा माता श्रीमती रामाबाई थीं। 1910 में जब म० विष्णु दिगम्बर जी अपने अन्य शिष्यों के साथ कोल्हापुर गये हुए थे तो इनका परिवार उनके गायन से व उनके वात्सल्य पूर्ण व्यवहार अत्यन्त ही प्रभावित हो गया। तभी नारायणराव और शंकरराव दानो भाई सुयोग्य के सानिध्य में रहने लगे। सन् 1921 में दोनों भाइयों ने गांधर्व विद्यालय से 'संगीत अलंकार' नामक परीक्षा पास की। 1923 में स्थापित अहमदाबाद के संगीत विद्यालय में आपने चार वर्षों तक संगीत शिक्षा का अध्यापन भी किया। अनेक सांगीतिक सम्मेलनों में सहभागिता निभायी, 'हिज मास्टर्स आफ वायस' में आपके रिकार्ड्स किये गये। प्रडित जी खयाल और भजन गायन में परमदक्ष थे। तानों की तैयारी बोलतानों की विधिवत, लयताल का सामंजस्य छोटी छोटी तिहाइयां बनाना इत्यादि प्रडित व्यास जी की गायन कला की विशिष्टतायें हैं आपके पसंदीदा

राग थे - दुगा, मालकोश, मालगुन्जी, विरमक कामोद, बागेश्वरी इत्यादि जीवन के अन्तिम दिनों बम्बई में ही संगीत साधना में बिताया और फिर चल बसे।

नसीर मोइनुद्दीन डागर .-

उस्ताद नसीरउद्दीन और नसीर अमीनुद्दीन डागर प्रायः 'डागर बन्धु' के नाम से जाने जाते हैं। ये दोनों व्यक्ति एक साथ आलाप, जोड़ और ध्रुपद धमार प्रस्तुत करते थे जबकि खयाल, ठुमरी, टप्पा, भजन आदि बिल्कुल भी नहीं गाते। आकाशवाणी के विभिन्न केन्द्रों से तथा अखिल भारतीय आकाशवाणी कार्यक्रम से आपके कार्यक्रम अनेक बार प्रकाशित होते रहे हैं।

नसीर का जन्म अलवर (राजस्थान) रियासत में 24 जून 1922 को संगीत परिवार में हुआ उनके पिता नासिरउद्दीन खा थे। इनके पूर्वज 50 गोपालनाथ को शाहजहाँ के समय विवश होकर मुसलमान बनना पड़ा था, ऐसा कहा जाता है। उसी समय से ध्रुपद शैली की 'डागर बानी' मुसलमानों में चल पड़ी। इस परम्परा के सभी गायक अली सम्बन्ध स्वामी हरिदास जी से जोड़ने का प्रयास करते हैं, और अपने नाम के साथ "डागर" शब्द का प्रयोग जरूर करते हैं।

उस्ताद रज्जब अली खाँ के साथ संगीतिक बैठकें होती थीं इनकी संगीत शिक्षा के विकास में इनके बाबा अलाबन्दे खाँ तथा पिता का योगदान महत्वपूर्ण रहा।

सन् 1934 के काशी संगीत सम्मेलन में पिता की अनुमति से राग तोड़ी की जगह गुर्जरी तोड़ी गा बैठे फलतः पिता जी की फटकार भी सुननी पड़ी किन्तु आखिरकार उन्होंने इस क्षेत्र में उस्ताद रियाजुद्दीन तथा जियाउद्दीन जैसे गुरुओं का सानिध्य प्राप्त कर संगीत का पथ पकड़े ही रखा। बाद में वे अपने छोटे भाई अमीनुद्दीन

डागर के साथ अर्न्तर्बन्ध में निवास करने लगे। आपकी गायन शैली में गम्भीरता ज्यादा दृष्टिगत होती है। स्वरो का भराव शब्दों के उच्चारण में सुस्पष्टता, काव्य निहित भावनाओं की अभिव्यक्ति, नोम तोम का आलाप, गमक का उचित प्रयोग, लयताल के साथ निडरता से खेलना आदि डागर जी की विशेषताएं थीं। आपका आलाप जाड़े काफी विस्तृत होता था और स्थायी अंतरा संचारी, आभोग इन चार रूपों में विभक्त रहता था। उस्ताद नसीरउद्दीन डागर का आकस्मिक निधन 1966 को हो गया। संगीत में उनका महत्वपूर्ण स्थान है।

भास्कर बुआ बखले :-

इनका जन्म 17 अक्टूबर सन् 1969 को बड़ौदा रियासत में दाखिला लिया किन्तु बाद में संगीत के प्रति रुझान बढ़ता ही गया और मौलाबखश से संगीत की शिक्षा ग्रहण करने लगे। भास्कर का कंठ प्रकृत्या मधुर था जिनमें और भी निखार आ गया। कालांतर 'किलोस्कर नाट्य कम्पनी' से जुड़ गये और इंदौर में उनके गायन को सुनकर वल्लदेअली खॉ साहब बहुत प्रभावित हुए, फलतः संगीत शिक्षा प्रदान किया। कुछ समय पश्चात् नाटक कंपनी को छोड़कर भास्कर जी बड़ौदा के फैजमुहम्मद से संगीत सीखना शुरू किया। ट्रेनिंग कालेज धारवाड़ में आपको संगीत-शिक्षक पद मिल गया जहाँ उन्होंने नत्थन खॉ तथा उनकी मृत्युपरान्त अल्लादिया खॉ के निर्देशन में प्रगति की। इनकी आवाज में पर्याप्त खुलापन था। उन्हें प्रचलित रागों के गाने का बड़ा शौक था। उनके प्रिय रागों में - यमन, भूपाली, हमीर, वागेश्वरी, मालकोस, छायानाट, सोहिनी आदि उल्लेखनीय हैं। वे पहले चीस की बन्दिश सम्पूर्ण स्थायी अन्तरे के साथ गाया करते। लय, बोलतान और बोल आलाप में शब्दों का बहुत स्थान रखते थे।

इनके विचार थे कि केवल तान बासी अथवा सुरों के भरने से ही संगीत नहीं कहा जा सकता भास्कर बुआ जी का स्वर्गवास अप्रैल सन् 1922 को पूना में हो गया।

भोला नाथ भट्ट -

भोला नाथ जी एक ऐसी विलक्षण प्रतिभा थे जिन्हें अनेकानेक अप्रचित रागों को गाने में परम प्रवीण थे। बिना रूके हुये ही वार्तालाप के दौरान ही वे गायन में सिद्धहस्त संगीतज्ञ थे। इनका जन्म 1891 ई० में दरभंगा में हुआ था जहाँ इनके पिता मं० मोती लाल भट्ट रहने लगे थे। जबकि इनके पूर्वज मारवाड़ के फतेहपुर नामक ग्राम के निवासी थे। कतिपय कारणवश ये राजस्थान छोड़कर उत्तर प्रदेश के इलाहाबाद जिले के कराली ग्राम में रहने लगे। आपका पालन पोषण सांगीतिक माहौल ही हुआ था। कुछ समय इन्होंने ध्रुपद धमार गायन अपने पिता से ही सीखा था किन्तु अकस्मात उनकी मृत्यु हो जाने के बाद इन्हें अनेक जटिलताओं से जूझना पड़ा। इसके बाद भोला नाथ जी अपने मामा श्याम सुन्दर भट्ट के पास जाकर खयाल गायन सीखा।

कलकत्ता में आपको करामत उल्ला खों के माध्यम से सेठ बेचा बाबू से मुलाकात हुई जिन्होंने इनसे प्रभावित होकर काफी धनराशि प्रदान की। उनके संगीत उस्तादों में उस्ताद मिट्ठू खों, बिन्दू खों, वजीर खों (रामपुर), विलास खों (दतिया), भैया गणपतराय, मोजुउद्दीन खों, आदि उल्लेखनीय हैं। श्री बी०आर० देवधर तथा माणिक वर्मा से भी काफी लाभान्वित हुए आपके प्रमुख शिष्यों में मं० रामाश्रय झा, मं० गणेश प्रसाद शर्मा, मं० शकर लाल मिश्र उल्लेखनीय हैं। भोलानाथ जी 16 मई 1970 को सांगीतिक ससार से अपनी अपनी याद छोड़कर विदा हो गये।

राजा भैया 'पूछवाले' -

इनके पूर्वज बुन्देलखंड के 'पूछ' नामक ग्राम के निवासी थे। अतः इन्हें 'पूछवाले' के नाम से भी जाना है। जबकि राजा भैया का वास्तविक नाम पं० बालकृष्ण आनन्दराव अटेकर पूछवाले था। बाल्यावस्था से ही सांगीतिक माहौल में रहने को मिला था। इनका जन्म 12 अगस्त 1882 को लश्कर-गवालियर में हुआ था।

छोटी उम्र में ही पैर लकवाग्रस्त हो गया। किन्तु कालांतर में भगवान की कृपा से उनमें काफी सुधार होता गया तथा वे लगडाकर चलने लगे। शुद्ध में ही आपको अनेक महान् संगीतज्ञ का सानिध्य मिला। गवालियर नरेश के शिवेक्षित की नाटक कम्पनी में आपका हारमोनियम वादक का पद मिला गया। बलदेव, वामन बुआ देशपांडे, आदि संगीतज्ञों से शिक्षा ली। सौभाग्यवश उन्हें शंकरराव पंडित की गायी हुई 'ठुमरी' कृपा मुरारी विनोदी करत कर हारी' सुनने का मिला जिससे प्रभावित हो गये और कई बार सुना भी। उन्हें गुरु मानकर उन्होंने सांगीतिक अभ्यास किया। राजा भैया ने भातखंडे जी के साथ कई स्थानों का भ्रमण किया। गवालियर दरबार की ओर में भातखंडे स्वर लिपि सीखने हेतु भेजे जाने वाले आप भी थे। 1918 में गवालियर के संगीत विद्यालय में अध्यापक बने बाद में 1941 में प्रिंसिपल पद को सुशोभित किया और 1949 तक कार्य करते रहे।

आपने अपने विनम्र स्वभाव का परिचय देते हुए अनेक शिष्यों को संगीत की शिक्षा दी। गवालियर महाराज द्वारा 'संगीतरत्नाकर' तथा 1956 में राष्ट्रपति पदक से सर्वश्रेष्ठ गायक के रूप में सम्मानित किये गये। आपने जिन सात महत्वपूर्ण रचनाओं का लिखा वे हैं - तानमालिका भाग, 1,2,3 {पूर्वार्द्ध} और भाग तीन {उत्तरार्द्ध} संगीतोपासना, ठुमरी, तरंगिनी और धूपद धमार गायन थे। आपके योग्य शिष्यों में पुत्र

बालासाहब पूछवाले रामचन्द्रराव अग्निहोत्री, वामनराव राजुरकर और एन०एल० गुण आदि उल्लेखनीय हैं, 1 अप्रैल 1956 को यह विभूति विलीन हो गयी।

विनायक राव पटवर्धन :-

ये प० विष्णु दिगम्बर के सुयोग्य शिष्यो में से एक थे। इनका जन्म 12 जुलाई 1898 को मिरज में हुआ था। सबसे पहले विनायक ने संगीत सीखना अपने चाचा केशवराव से किया, 1907 ई० से आपके संगीत शिक्षक बने प० विष्णु दिगम्बर जी जिनके साथ कई यात्रायें भी कीं। अपने गांधर्व महाविद्यालय की बम्बई, नागपुर और लाहौर शाखाओं में संगीत - शिक्षक का भी दायित्व निभाया।

सन् 1923 में गांधर्व महाविद्यालय की एक शाखा पूना में स्थापित की। विनायक राव जी के अनेक संगीत सम्मेलनों एवं आकाशवाणी से कार्यक्रम प्रसारित होते रहे हैं। आकाशवाणी के अखिल भारतीय कार्यक्रम के अन्तर्गत भी पटवर्धन का कार्यक्रम प्रस्तुत किया गया है।

आप एक महत्वपूर्ण वाग्गेयकार थे, 'राग विज्ञान' नामक सांगीतिक ग्रंथ की रचना सात भागों में आपके द्वारा की गयी है। प्रचलित तथा अप्रचलित दोनों ही तरह की रागों का परिचय तथा संगीत शास्त्र के विषय में प्रकाश डाला गया है। पटवर्धन जी एक महत्वपूर्ण तराना गायक थे। तराने में आड़ - कुआड़ आदि की लयकारी से सामान्य श्रोता तथा संगीतज्ञ दोनों ही प्रभावित होते थे। 1965 ई० में विनायक जी को संगीत नाटक अकादमी दिल्ली की फेलोशिप और 1972 में राष्ट्रपति वी०वी० गिरि द्वारा पद्मभूषण से भी आप सम्मानित किये गये। आपने गायन के समय गीत के बोलों की स्पष्टता पूर्ण उच्चारण किया पर विशेष जोर दिया। आपने ठुमरी के साथ ही भजन गायन पर बल दिया। इस संगीत वेत्ता की मृत्यु 23 अगस्त 1974

विलायत हुसैन खों -

सुयोग्य संगीतज्ञ विलायत खों का जन्म सन 1896 को मैसूर में हुआ था। इनके पिता उस्ताद नत्थन खों स्वयमेव एक मान्य संगीतज्ञ थे, जो मैसूर रियासत से जुड़े हुए थे। विलायत की संगीत शिक्षा स्व० करामत खों ने दी। तीन साल बाद इन्होंने अपने अग्रज उस्ताद मोहम्मद बख्श से संगीत सीखा, विशेष कर ध्रुपद धमार। अन्य शिक्षकों में कल्लन खाँ, अब्दुल खों गुलाम अब्बास खाँ आदि वचपन से ही ध्रुपद धमार गाते थे। फैयाज खों ने इन्हें अनेक संगीत सभाओं में इनसे पहले गवाया और बाद में अपना गायन प्रस्तुत करवाया था। जयपुर में आपको अनेक संगीतज्ञों का सान्निध्य मिला कुछ दिनों बाद आकर बम्बई में रहे और अनेक लोगों को शिक्षा प्रदान की। 1935 से 1940 तक आपकी नियुक्ति मैसूर दरबार में हो गयी थी। इन्होंने काश्मीरी राजकुमारों को भी शिक्षा प्रदान की।

वाराणसी संगीत परिषद से विलायत खों साहब को 'संगीत रत्नाकर' की उपाधि मिली। आपने आकाशवाणी प्रोग्राम किया और 18 मई को इनकी मृत्यु हो गयी। स्वभाव से सरल और विनम्रशील खों साहब बड़े स्वाभिमानी संगीतज्ञ थे इनके शिष्यों में श्रीमती अजनीबाई नावेकर, युनुस हुसैन खों, खरचतीबाई, इन्दिराबाई, जगन्नाथ बुआ, दत्तू बुआ आदि उल्लेखनीय हैं।

बी०ए० कशालकर :-

कोल्हापुर के कुलीन ब्राह्मण परिवार में 1882 में बी०ए० कशालकर जी का प्रादुर्भाव हुआ। शैशवास्था से ही संगीत के प्रति लगाव रहा। कालान्तर में इन्होंने एक साधारण नौकरी करनी शुरू की। बाद में छोड़कर पारिवारिक विरोध की परवाह न करते हुए 1905 में प० विष्णुदिगम्बर जी से संगीत शिक्षा ग्रहण हेतु ये लाहौर

जी ने बम्बई में जिस समय गार्धर्व महाविद्यालय की शाखा स्थापित की उस समय कशालकर जी लाहौर शाखा के प्राचार्य पद को सुशोभित कर रहे थे। 1915 में कशालकर जी न संगीत प्रवीण की परीक्षा प्रथम श्रेणी में उत्तीर्ण की। लार्ड विलिंग्टन ने इन्हें स्वर्ण पदक भी भेंट किया।

गुरु के आदेशानुसार 1915 जुलाई से प्रयाग में संगीत के प्रसार प्रचारार्थ सलग्न हुए जहाँ आपका परिचय मेजर रणजीत सिंह, श्री सत्यानंद जोशी, पं० गोपाल दत्त तिवारी, बाबू बैजनाथ सहाय आदि गणमान्य व्यक्तियों से हुआ। इन सभी प्रतिष्ठित पुरुषों के सम्मिलित योगदान से ही 1926 ई० में 'प्रयाग संगीत समिति' की स्थापना की गयी। बाद में इन्होंने स्वयं एक संगीत संस्था की स्थापना रघुनाथराव पटवर्धन के निर्देशन में स्थापित की। 1950 ई० में कशालकर जी को विष्णु दिगम्बर एकेडमी ऑफ म्यूजिक डायरेक्टर के पद पर नियुक्त किया गया और 18 वर्ष तक आपने सेवा की।

सन् 1962 में आप भारतीय संगीत तथा ललित कला विद्यापीठ कानपुर द्वारा 'संगीत माण्ड' विरूद्ध से सम्मानित हुए, वक्त के पाषक पंडित कशालकर जी को अनेक प्राचीन बंदिशें स्मरण थीं। 13 जुलाई 1968 को कशालकर जी प्रयाग में ही स्वर्गवासी हो गये।

बासवराज राजगुरु :-

पं० बासवराज जी का आविर्भाव सन् 1920 में धारवाड़ में हुआ था। इनके पिता श्री महत्तन स्वामी राजगुरु कर्नाटक संगीत के प्रसिद्ध संगीतज्ञ थे। प्रारम्भिक शिक्षा पिता से ग्रहण की थी। बाद में ये पंडित प्रकाशरी बुआ के शिष्य बने और बारह

वर्षों तक शिक्षा प्राप्त की, आपन स्वामी रघुर्व तथा सुरेश बाबू मार्ग से भी सगीत सीखा। इस प्रकार प्रडित जी ने उत्तरी व दक्षिणी दोनों प्रकार की सगीत का ज्ञान अर्जित किया। उत्तर भारत के प्रत्येक अच्छे सगीत सम्मेलन में आप आमंत्रित किये गये। आकाशवाणी से भी आपके कार्यक्रम प्रसारित हुए हैं। राष्ट्रपति भवन में आपने प्रसशनीय कार्यक्रम पेश किया। आपने ग्वालियर और किराना घरानों से भी सम्बद्ध रहे। सुमधुर एवं आकर्षक कंठ के धनी राजगुरु को 'गान कोकिल' से सम्मानित किया गया। 'सगीत मुधाकर' सगीत सर्वोदय और रत्नाकर जैसी श्रेष्ठ उपाधियाँ भी इन्हें प्रदान की गयीं। बासवराज जी का आकस्मिक निधन 6 दिसम्बर 1992 को हो गया।

वामन नारायण ठकार :-

12 दिसम्बर 1999 को कोल्हापुर के ब्राह्मण परिवार में वामन नारायण का जन्म हुआ। इनके पिता का नाम पं० नारायण गास्त्री का शुरू से आपकी अभिरुचि सगीत एवं संकीर्तन में थी। शीघ्र सयोगवश पहुँचे पं० विष्णु दिगम्बर जी से इनके बड़े भाई ने इन्हें सगीत शिक्षण हेतु निवेदन किया और फिर 1912 को वामन को उनके पास भेज दिया गया। प्रडित जी के साथ आप भारत के अनेकानेक स्थलों का भ्रमण किया। नासिक, नागपुर, कलकत्ता, बम्बई, वाराणसी, इलाहाबाद, जम्मू काश्मीर इत्यादि स्थलों का भ्रमण किया और प्रडित विष्णु दिगम्बर जी के सानिध्य में 1925 तक रहे। उसी दौरान आपका विवाह सस्कार भी सम्पन्न हुआ अतः भावनगर के दक्षिणामूर्ति विद्यालय में सगीत शिक्षक बन गये और 'सौराष्ट्र सगीत विद्यालय' की स्थापना की। गुरुभाई कशालकर जी की सलाह पर इलाहाबाद विश्वविद्यालय के उप कुलपति डॉ० डी० आर० भट्टाचार्य जी से हुई। आपने गायन से प्रभावित उन्होंने वामन को विश्वविद्यालय में रख लिया। सन् 1947 ई० से 1953 तक श्री महेश नारायण सक्सेना, तत्कालीन डायरेक्टर प्रयाग सगीत सगीत समिति के आग्रह से समिति

में कार्यरत रहे। इसी दौरान आपने के०पी० इण्टर कालेज इलाहाबाद में 6 वर्षों तक कार्य किया। तत्पश्चात् महिला विद्यालय इलाहाबाद में संगीत शिक्षण दिया। आपके तीनों पुत्र बसंत, माधव और श्रीकांत वामन ठकार थे जिनमें श्रीकांत जी ठकार संगीत सेवा में तत्पर हैं।

आप अपने मित्रों से पुत्रवत् व्यवहार किया करते थे। जीवनांत में आप वाराणसी में 28 मई 1977 को प्राण त्याग दिया।

शंकरराव पंडित :-

संगीतज्ञ वृष्ण पंडित के घर में 1863 में ग्वालियर में शंकरराव का जन्म हुआ। ये शास्त्री जी के तीसरे पुत्र थे जबकि चौथे पुत्र एकनाथ जी भी अपने समय के सम्मान्य संगीतज्ञ थे। ग्वालियर घराने के दोनों ही स्तंभ थे। आपने गायन में बालकृष्ण बुआ से सीखा। बाद में ददू खों से भी सांगीतिक शिक्षा प्राप्त करने का सुअवसर मिला। उनकी मृत्यु के पश्चात् इन्होंने युगल बन्धु नत्थू खों से भी शिक्षा प्राप्त की। निसार खों भी इनके गुरु रहे। शंकर पंडित ने धार के देव जी बुआ से टप्पा गायन सीखा इनकी मृत्यु सन् 1917 में हो गयी, उनके नाम पर गांधर्व विद्यालय का नाम शंकर गांधर्व विद्यालय रखा गया। शंकर राव जी धूपद धमार, खयाल तथा टप्पा गायन में निष्णात थे। खयाल की स्थायी और अन्तरा भरने के बाद ही वे आलाप और बहलावा करते थे। आपकी ताने तैयार तथा सुस्पष्ट होती थीं। लय व ताल पर उनका नियंत्रण अन्यतम था ही साथ ही वे खयाल व टप्पा के कोष थे। उनके प्रमुख शिष्य हैं - उनके पुत्र कृष्णराव पंडित, राजा भैया पूंछवाले, बालाभाऊ उमड़ेकर, रामकृष्ण बुआ बड़े आदि।

श्रीकृष्ण नारायण रातनजनकर :-

श्री रातनजनकर जी का जन्म 31, दिसम्बर 1900 को बम्बई के एक सारस्वत ब्राह्मण कुल में हुआ था। इनके पिता श्री नारायण गोविन्द जी को संगीत से लगाव था अतः बालक श्रीकृष्ण नारायण को सिखाने हेतु संगीत शिक्षक कृष्णानन्द भट्ट को नियुक्त किया। रातनजनकर का उपनाम था 'अन्ना'। सौभाग्यवश 10 अग्रज बुआ जोशी से उनका साक्षात्कार हुआ और वे सहर्ष शिक्षा देने लगे। कालान्तर भातखंडे जी से भी प्रशस्ति मिली भातखंडे जी इन्हें बाबूराम राम से पुकारते थे। 1917 में आपको संगीत शिक्षा हेतु बड़ौदा नरेश द्वारा वजीफा भी दिया गया। वहाँ इन्होंने फैयाज खॉ साहब से गायन सीखा। सन् 1926 में मेरिस काले लखनऊ में प्राध्यापक पद पर प्रतिष्ठित हुए और 1928 में प्राचार्य हो गये। इसके पश्चात् आप इन्दिरा कला संगीत विश्वविद्यालय, खैरागढ़ में कुलपति जैसे पद की शोभा बढ़ायी। आकाशवाणी से संगीत कार्यक्रम प्रसारकों के ध्वनि परीक्षक पैनल में भी आपकी सहभागिता प्रमुख रही।

विभिन्न केन्द्रों तथा अखिल भारतीय आकाशवाणी केन्द्रों से अनेक कार्यक्रम प्रसारित किये। आपके प्रमुख शिष्यों में डा० सुमति मुटाटकर, डा० शत्रुघ्न शुक्ल, आदि उल्लेखनीय हैं। आपकी गायन शैली फैयाज खॉ से मेल खाती है। नोम तोम का विस्तृत आलाप, स्वरों का लगाव और गतिपूर्ति कला की दृष्टि से इन पर फैयाज जी का ही प्रभाव झलकता है। 14 फरवरी 1974 को रातनजनकर जी ने ससार सागर से विदा लिया।

सवाई गन्धर्व :-

आपका वास्तविक नाम था श्रीराम कुन्दगोलकर, किन्तु किराना घराने के प्रख्यात गायक तथा श्रीमती गगूबाई हसन, भीमसेन जोशी जैसे सुप्रसिद्ध संगीतविदों से

आप श्रेष्ठ गुरु थे, उनके अथक परिश्रम के कारण उन्हें 'सवाई गन्धर्व' कहा जाता था। पिता के निरन्तर प्रयासों से ये संगीत में दक्ष हो गये। 24 वर्षों तक आपने नाट्यमंडलियों में सहभागिता निभाई। अभिनय कला में भी आप पारंगत थे। स्व० अकूलकरीम खॉं से मनायोग पूर्वक संगीत शिक्षा ग्रहण की। संगीत की अनेक सभाओं में आपकी प्रशंसा की गयी। जहाँ एक ओर आप एक श्रेष्ठ गायक थे वहीं दूसरी ओर एक सुयोग्य संगीत शिक्षक भी। आपके उल्लेखनीय ख्यातिलब्ध शिष्यों में हैं- भीमसेन जोशी, गगूबाई हसन, इन्दिराबाई सादिलकर, कागलकर बुआ इत्यादि।

उनके रिकार्डों से ज्ञात होता है कि सवाई गन्धर्व जी की गायकी में चैनदारी स्वरों का श्रमिक सवर्द्धन और तानों में गतिशीलता विद्यमान थी। पछाघात के शिकार, जीवन संघर्ष से जूझते हुए अतः 12 सितम्बर 1952 को पूना में आपका स्वर्गवास हो गया।

सिद्धेश्वरी देवी -

इ. संगीतज्ञ का अविर्भाव 1908 में काशी पुण्य भूमि में हुआ था। बचपन में ही माँ का साया उठ जाने से मौसी श्रीमती राजेश्वरी देवी द्वारा पलन पोषण किया गया। वे स्वयमेव एक अच्छी गायिका थीं। अतः वे सिद्धेश्वरी देवी की प्राथमिक संगीत शिक्षिका भी थीं। 11 वर्ष की अवस्था में सिया जी से गायन सीखा जो कि एक श्रेष्ठ सारंगी वादक थे। उनसे खयाल, टप्पा, ठुमरी आदि से सम्बन्धित जानकारी हासिल की। काशी के संगीत सम्राट बड़े रामदास जी के शुभ सान्निध्य में भी इन्होंने बहुत कुछ सीखा। आपने अनेक संगीत सम्मेलनों, आकाशवाणी केन्द्रों में कार्यक्रम प्रसारित किये हैं। आपकी दो सुपुत्रियाँ श्रीमती शांती और श्रीमती सविता देवी संगीत ससार में प्रतिष्ठित हो रही हैं। श्रीमती सिद्धेश्वरी देवी छोटे-बड़े खयाल में कुशल थीं।

हीराबाई बडौदेकर :-

किराना घराने की प्रख्यात गायिका श्रीमती हीराबाई बडौदेकर जी का जन्म 29 मई 1907 को मिरज में हुआ था। इनकी माँ भी तारबाई एक श्रेष्ठ गायिका थी। इस प्रकार आपको एक सांगीतिक परिवेश प्रारम्भ से ही प्राप्त हो गया। तीन वर्ष की अल्पायु से ये अपने भाई सुरेश बापू से संगीत सीखने लगीं। सन् 1921 से आप उस्ताद वहीद खॉं से सीखना शुरू किया। गार्धर्व महाविद्यालय पूना के संगीत महोत्सव में हीराबाई का गायन काफी सफल साबित हुआ। कालांतर में अनेक स्थानों में कार्यक्रमों का प्रसारण किया, भरतपुर, भावनगर, इन्दौर, जूनागढ़ आदि रियासतों में संगीत प्रस्तुतीकरण हेतु इन्हें आमन्त्रण दिया गया। विभिन्न आकाशवाणी केन्द्रों अखिल भारतीय प्रोग्राम भी संचालित किये गये। आप भारतीय सांस्कृतिक मंडल के साथ 1949 में दक्षिणी अफ्रीका और सन् 1953 में चीन गयीं जहाँ इन्होंने अपनी कीर्ति का परचम फहराया। ये तानों सपाट तानों का प्रयोग करती थीं। ताने स्पष्ट तथा तैयार होती थीं। बड़े छोटे खयाल के बाद ठुमरी गाती थीं। आपके गायनों की रिकार्डिंग हो चुकी है। आपके पद दीप राग में निबद्ध पिया नहिं आये' तथा भैरवी में निबद्ध ठुमरी, अकेली मत जइयो राधे जमुना के तीन' बहुत ही लोकप्रिय हैं। आजीवन संगीत सेवा करती हुई यह संगीत रत्ना स्वर्गधाम 20 नवम्बर 1989 को सिधार गयीं।

हस्सूहद्दू खॉं :-

ग्वालियर घराने की गायकी को सुप्रतिष्ठित करने का श्रेय हस्सू हद्दू खॉं को है जिनके पिता कादिर बख्श और पितामह नत्थन पीरबख्श थे। इनमें हस्सू बड़े भाई थे जबकि हद्दू छोटे थे। इन्होंने लखनऊ छोड़कर ग्वालियर को अपनी कर्मभूमि बना लिया और ग्वालियर घराने का शुभारम्भ किया। आप दोनों बन्धुओं को

2 ध्रुपद शैली के वाग्भेयकार :-

उत्तर भारतीय गायकों द्वारा गाये जाने वाले गीतों सांगीतिक रचनाओं को ही ध्रुपद, खयाल, टप्पा, ठुमरी, गजल, होरी इत्यादि की सजा दी जाती है।

"अनूपसंगीत रत्नाकर" ¹ नामक ग्रन्थ में ध्रुपद को निम्नवत् व्याख्यायित किया गया है -

गीतामध्य देशी या भाषा साहित्य रजितम्।

द्विचतुर्वक्ष्यसम्पन्न नरनारीक का श्रयम्॥

धृगार रस भावाद्भयं रागालापपदात्मकम्।

पदातानुसंप्रासयुक्लं पदातचुगक च वा॥

प्रतिपाद पत्र बद्धमेव पादचतुष्टयम् ।

उद्ग्राहध्रुवकाभोगान्तर ध्रुवपदसमृतम्॥

प्रायः प्रचार में ध्रुवपद हिन्दी, ब्रजभाषा या उर्दू में ही होते हैं। आज जो गायन हिन्दुस्तानी संगीत के रूप में जाना जाता है वह सब इन्हीं भाषाओं में लिपिबद्ध है। ध्रुवपद के प्रादुर्भाव के सम्बन्ध निश्चित रूपेण कुछ भी कहना कठिन है। ऐसे अनेक ऐतिहासिक साक्ष्य इस बात का संकेत देते हैं कि पिछले पाच सौ वर्षों से इसका प्रचलन उत्तर भारत में है।

मुगल सम्राट अकबर के अनेक प्रसिद्ध गायकों में प्रायः ध्रुव दिये अथवा ध्रुवपद ही गाते थे। तानसेन का नाम इस सम्बन्ध में कौन न जानता होगा ? तानसेन

¹ भावभट्ट कृत अनूप संगीतरत्नाकर

धृवावन के सत स्वामी हरिदास जी का शिष्य था। स्वयं स्वामी हरिदास जी के तथा उनके शिष्यों द्वारा {तानसेन, गोपाल बैजूबावरा} द्वारा गाये गये ध्रुपद आज भी चर्चित है। तानसेन के मशज वजीर खों व मुहम्मद अली खाँ इत्यादि को आज भी उनके अनेक ध्रुपद स्मरण हैं। खयाल की तुलना में यदि देखे तो ध्रुपद अपेक्षाकृत अधिक व्यापकता लिये होता है। इसके चार भाग होते हैं - स्याई, अन्तरा, सचारी व आभोग कुछ ध्रुपदों में स्थायी व अन्तरा ही होते हैं। प्राचीनकालीन ध्रुपदों में प्रायः चार भाग एवं उनके उपचरण होते थे।

हजारों की संख्या में पुराने ध्रुपद संगीतकल्पतरु नामक संगीतिक ग्रन्थ में मिलते हैं लेकिन वे स्वर ताल व लिपि से लिखे हुए नहीं हैं फलतः नष्ट प्रायः हो गये हैं। अनेक ऐसे घरानों से सम्बद्ध गायक अभी हैं किन्तु उनमें अधिकांश शिक्षित नहीं हैं। अतः उनके गीतों में स्वर और शब्द बिगड़े से दृष्टिगत होते हैं।

ध्रुवपद गायन को हिन्दुस्तान का काफी तेज तर्रार गायन कहा गया है इसमें वीर, ध्रुगार एवं शान्त रसों की प्रधानता रहती है। भाषिक स्तर उच्च कोटि का हुआ करता है। ध्रुवपद चौताल, सूलफाक, झपा, तीव्रा, ब्रह्मा, तथा रुद्र इत्यादि तालों में गाये जाते हैं। जो गायक ध्रुपद गाते हैं उन्हें "कलावन्त" कहा जाता है। जिनके अनेक वर्ग माने गये हैं यथा - खजर, नीहार, डागुर, तथा गोबरहार। इन वाणियों के उद्भव के सम्बन्ध निश्चितता नहीं है फिर भी विद्वानों की अवधारणा है कि प्राचीन काल में शुद्धा, भिन्ना, बेसरा, गोड़ी, तथा साधारणी इत्यादि जो रीतियाँ प्रचलित नहीं हैं जन्हीं से उक्त वाणियों का भी उद्भव होगा। गायक चाहे जिस घराने के हो अपने गायन के प्रस्तुतीकरण में प्रवृजों की परम्परा को ही आधार मानते और अभ्यास करते थे। 'रत्नाकर' में प्राचीन गीतियों अवरीतियों के सम्बन्ध में चर्चा हुई है तदनसाद -

गीतय भच शुद्धाय भिन्नागौडी च बेसरा।

साधारणीति शुद्धास्पावक्त त्वलितै स्वरे ॥

भिन्ना सूक्ष्मै स्वरेर्वक्रमधुरैगमकैर्युता।

गाठैस्त्रिस्थानगमकैरूहाटीललितै स्वरेठ ॥

अखंडितस्थिति स्थानत्रेय गौडी मता सताम्।

उहाटी कपितैर्मद्रैर्दुतदुततरै स्वरे. '

हकारोकार स्वरेर्वणचतुशकेउष्यतिरक्तित ॥

वेगस्वरा रागगीतिर्वसरा चोच्यते वुधैठ ॥

आधुनिक युग में वाणियों के रहस्य के सम्बन्ध सम्यक ज्ञान व परिचय रखने वाले गायकों का प्रायः अभाव सा रहा है। दर असल ख्याल गायन की लोकप्रियता बढ़ जाने के कारण सभी नवीन तथा प्राचीन वाणियों की न्यूनता होती गयी। ध्रुपद में तानों का प्रयोग नहीं होता है। इसमें दुगुन, चौगुन, बोलतान गमक इत्यादि रूप हो सकते हैं। रामपुर, तानसेन परम्परा के गायकों की तो ऐसा भी कहना है कि प्राचीन काल में दुगुन चौगुन बोलतान आदि प्रकार ध्रुपद में प्राप्त होते थे किन्तु आजकल दुगुन, चौगुन और बोलतान के प्रकार भी ध्रुपद में मिल जाते हैं।

ध्रुपद का गायन पिछली शताब्दी की शुरूआती दौर तक लोकप्रियता को प्राप्त था। इसे शुद्ध व सम्मानित स्थान दिया जाता था। किन्तु गत दो सौ वर्षों से (लगभग) ख्याल गायन कुछ ज्यादा लोकप्रिय हो रहा है। यह कहना अप्रासंगिक न होगा। वस्तुतः ध्रुपद के वृत्र्प्रचलन, लोकप्रियता हेतु यथेष्ट प्रयास की अपेक्षा है।

ध्रुवपद के विषयों का स्रोत :-

काव्य का प्रयोजन यश, अर्थ, व्यवहार ज्ञान, अमंगल की शांति और लोकरजन माना गया है, और यही बात 'गीत' के सन्दर्भ में लागू होती है जिसे धर्म अर्थ काम और मोक्ष इन चारों पुरुषार्थ का साधन बताया गया है। प्राचीन काल में वीणावादक ब्राह्मण घरों में वीणावादन करते थे तथा गाते भी थे। इससे गायकों के धर्म की तथा गायक वादक ब्राह्मणों के अर्थ की पूर्ति हो जाती थी।

काव्य गीत का अंग है और काव्य के लिये संगीत शास्त्र में 'पद' शब्द प्रयोग हुआ है। जो निबद्ध एवं अनिबद्ध होता है। इसी प्रकार वाणी की सजना करके उसे गेय रूप में ढालने वाले व्यक्ति को वाग्गेयकार कहा जाता है जिनमें व्याकरण कोष, छंद, अलंकार, रस भाव तथा देश स्थितियों का ज्ञान अपेक्षित होता है। विचारकों द्वारा जनअभिरुचि के अनुसार गीतों की कई कोटियाँ मानी गयी हैं। भरत के अनुसार, आचार्य अर्थात् संगीतवेत्ता 'सम' गीत को पसंद करते हैं जबकि 'मंडितों' के लिए व्यक्त 'गीत' रुचिकर होता है। इसके अलावे नारिय्य 'मधुर' गीत पर मुग्ध होती हैं तो अन्य वर्ग 'विकृष्ट' गीत की अभिलाषा करते हैं।

इन्हें हम ध्रुवपद के उत्स के रूप में व्याख्यायित कर सकते हैं। पार्श्वदेव का अभिमत है कि ऊचनीच स्वरो एवं वीर रस प्रयोज्य अक्षरों से युक्त आरभतीवृत्ति सवलित और उत्साहपूर्ण गीत वीरों को रुचिकर होता है। प्रेमरस का संचार कर देने वाला कठिन कठ से गेय गीत रसिक हृदयों को प्रिय लगता है, इसके दो रूप होते हैं। सयोग व वियोग उल्टे सीधे शब्दों से युक्त स्वर भगी प्रधान और परिहास पूर्ण गीत वोटों को प्रिय होता है। इस प्रकार वाग्गेयकार को काफी दायित्व का निर्वाह

करना पड़ता है, गायक रजन करता है तो वाग्गेयकार सर्वलोकरजक सामग्री प्रदान करता है। इस तथ्य के आलोक में 15वीं शताब्दी के ध्रुवपदकारों की योग्यता वाग्गेयकारी की अपेक्षा न्यून थी किन्तु समस्या, कोक रूचि वैभिन्य वही था, अतः ध्रुवपदकारी की रचनाओं पर विचार करते समय उक्त तथ्य पर ध्यान देना चाहिए।

पन्द्रहवीं शताब्दी ईस्वी के ध्रुवपदकारों ने प्रायः अहिन्दू राजाओं का गुणगान किया है। वस्तुतः अकबर से लेकर बहादुरशाह द्वितीय तक काव्य, संगीत और विलास की जो परंपराएँ उनके दरबारों और रनिवासों में विद्यमान थी, दरअसल वे सभी भारतीय परंपरा की ही देन कही जा सकती है, जिन कलावंतों, ठारियों अथवा अन्य संगीत जीवियों की चर्चा ध्रुवपदकार के रूप में की जाती है, उनकी आजीविका का अनुवशिक साधन संगीत, था, इसीलिए हम उनमें ब्राह्मण इत्यादि सवर्ण जातियों में उत्पन्न व्यक्तियों का प्रायः अभाव पाते हैं। परंपरागत विरुद्ध एवं स्तुतिगान कर्ता जातियों जब मुसलमान हो गयीं तब भी उनका उक्त कार्य पूर्ववत् बरकरार रहा।¹ परीजनो में स्तुतिपाठ के साथ ही साथ गायन वादन भी आजीविका का साधन बन गया था। इसी जाति ने जहाँ अनेक समर्थ कवि उत्पन्न किये, वही अच्छे 'वाग्गेयकार' भी। राज्य संरक्षण प्राप्त ब्रज रचना का विषय बनाया गया है, वे सभी ध्रुवपदकारों के साहित्य का भी विषय बनी है। इस प्रकार ध्रुपद के विषयों का स्रोत एक ही प्रतीत होता है। इन्हीं ब्रजभाषादि ने रचनाकारों की ही भाँति ध्रुवपदकार ने भी पुरुषार्थ के अंतिम लक्ष्य मोक्ष की अभिव्यक्ति 'हरिनाम' के रूप में की है।

ध्रुवपद गायन के समय उसी प्रकार नर्तन भी करते थे जैसे ठुमरी गाते समय लच्छन महाराज जैसे गुणी व्यक्ति ठुमरी के भावों का अभिनय करते थे। स्व० भातखंडे

जी की दृष्टि में ध्रुवपद गान शुद्ध और आदरणीय है, उनकी प्रबल इच्छा थी कि ध्रुवपद गान का पुन प्रसार है।

भातखंडे जी की विचार ध्रुवपद के सन्दर्भ में :-

"रामपुर की ओर तानसेनी स्थित परम्परा तथा पूर्व की ओर सभी स्थानों की ध्रुवपद परम्परा में ताल की खट् खट् बिल्कुल नहीं।... . वर्तमान समय में गायक तथा पखावजों की संगीत का ध्रुवपद सुनने की बजाय प्रायः उनकी विसंगति या प्रतियोगिता का ध्रुवपद ही सुनाई देता है। रिणाम में 'कौन' हारा, कौन जीता? इसकी दिल्लगी उड़ती है और संगीतानन्द शून्य हो जाता है। इस प्रकार के गान की आदर यदि श्रोताओं द्वारा न हो तो उचित ही है।" प्राचीनकाल में दुगुन, चौगुन, बोलतान इत्यादि प्रकार ध्रुवपद में निषिद्ध माने जाते थे किन्तु आजकल प्रचार में दुगुन, चौगुन और बोलतान से प्रकार भी ध्रुवपद में गाये जाते हैं।

भातखंडे जी की दृष्टि में ताल प्रधान ध्रुवपद गाने की प्रथा कब और किसके द्वारा आरम्भ हुई। यह ज्ञात नहीं। बड़े बड़े राजाओं के दरबार में गायकों/वादकों के दंगल होते थे। सम्भवतः इन्हीं दंगलों से गायक और पखावजी की स्पर्धा की कल्पना से 'धा' से 'धी' को स्पर्श न करने का दावे निकला होगा।

वांग्मेयकार तानसेन की दृष्टि में ध्रुवपद :-

तानसेन के एक ध्रुवपद से उनकी ध्रुवपद सम्बन्धी धारणा का परिचय मिलता है। तदनुसार ध्रुवपद की चार तुके होनी चाहिए उसे शुद्ध अक्षरा से युक्त गुरुओं के द्वारा विरचित रसोत्पन्न, प्रकृति की दृष्टि से राग व इससे सम्बद्ध सामाजिक पूर्ण ढंग से होना चाहिए।

अबुल फजल की दृष्टि में :-

ध्रुवपद तीन या चार प्रक्तियों से निर्मित पद है जिनकी लम्बाई कुछ भी हो सकता, इनका मुख्य विषय मुख्यतः उन व्यक्ति की प्रशंसा होती है जो अपने गौरव अथवा गुणों के कारण प्रसिद्ध होते हैं, ध्रुवपद आगरा ग्वालियर और समीपवर्ती प्रदेशों में प्रचलित गाँत है।

इमाम की दृष्टि से -

ध्रुवपद में चार पाँच चरण होते हैं, और दो भी। चरण का तात्पर्य 'तुक' है। स्थायी, अतरा, भोड़ा और आमोष में चारों तुकों के नाम हैं। इसे खड भी कहते हैं"।

निकर्षत कहते हैं कि ध्रुवपद गायन काफी पहले शुरू हो गया था, जिसकी परम्परा नये रूप में आज भी यत्र तत्र दिख जाती है। जहाँ तक ध्रुपद शैली के वाग्गेयकारों का प्रश्न है अनेक ध्रुपद गायक व रचनाकार मिलते हैं जिनका नामोल्लेख करना सर्वथा प्रासंगिक है। मो अँकारनाथ जी खयाल के साथ ही ध्रुपद गायन में माहिर थे। अल्लासिँ खों भी इसी प्रकार पहले ध्रुपद गाते थे। ध्रुपद गायन के लिये स्वामी हरिदास जी, तानसेन चिन्तामणि मिश्र भी उल्लेखनीय हैं। निसार हुसैन खाँ साहब को भी ध्रुपद शैली का वाग्गेयकार माना जाता है। वर्तमान समय में ध्रुपद के पुनरुद्धारक विभूति हैं नसीरमोद्दीन डागर, जिन्होंने जनता का हृदय ध्रुपद की ओर उन्मुख किया। फैयाज खाँ साहब भी ध्रुपद शैली के वाग्गेयकार थे। बैजूबावरा के सहयोग से मानसिँह तोमर से तो ध्रुपद शैली का प्रतिकार ही नहीं प्रचार भी किया था। अन्य प्रमुख ध्रुपद वाग्गेयकार हैं - बड़े रामदास जी मो भोलानाथ भट्ट, विलायत हुसैन खों शकरराव पंडित इत्यादि।

ख्याल शैली के वाग्भेयकार :-

ख्याल फारसी भाषा का शब्द है जिसका अर्थ है, 'विचार' या 'कल्पना'। खयाल शब्द 'ध्यान' का रूपान्तर है। राजस्थान में कविकल्पना अथवा ऐतिहासिक घटना के आधार पर निर्मित चित्र 'ख्याल' कहे जाते हैं। चंग बजाकर लखनी गाने वाले लोग उन गीतों को खयाल कहते हैं, जिनमें ऐतिहासिक घटनाओं का वर्णन होता है। शाह बुहानुद्दीन जानम- 16वीं शताब्दी उत्तरार्द्ध जैसे प्रसिद्ध सूफियों की रचनाओं को भी खयाल सजा दी गयी है। जिनमें प्रेम की पीर का चित्रण हुआ है।¹ इसी प्रकार पीर, पैगम्बर की प्रार्थनापरक एवं ध्यानमुद्रा सम्बन्धित ऐसी रचनाओं को भी 'ख्याल' नाम से अभिहित किया जाता है जो गजल की तरह छंदोबद्ध नहीं थी। खयाल में दो धातु 'स्थायी और अंतरा' होते थे। वस्तुतः गजल, कव्वाली और खयाल गायन एक ही वर्ग के लोगों द्वारा संपादित होता था।

ख्याल गायक खयाल को 'बड़ा या खगड़ा' ध्रुवपद कहते थे।

स्वर लिपि के न मिलने के कारण प्राचीन ध्रुवपदों में जिस प्रकार व्यवधान उपस्थित हुआ है वैसे ही खयालों में भी दृष्टिगत होता है। आज के समाज में ध्रुवपद व खयाल इनका ही गायन उत्कृष्ट माना जाता है। खयाल में शृंगार रस का प्रयोगाधिक्य दृष्टिगत होता है। ध्रुवपद की भाँति इसमें गम्भीरता नहीं होती शब्द वैयर्थ एव शुद्धता का अभाव भी खटकता है। खयाल गायक बहुधा धीमा त्रिताल, निबाड़ा - विलम्बित ताल एकताल, झूमरा, आड़ा चारताल, आदि का उपयोग करते हैं, खयालों में ही द्रुतताल गिटकड़ी, आदि भी चलते हैं।

प्राचीन समय समाज में खयाल का स्थान ऊँचा नहीं था। खयाल का गायन

प्रथमतः जौनपुर के सुल्तान हुसैन शाह शर्की ने उस गिनति पर आकर फिर कोई ध्यान न दिया। खयाल को लोकप्रिय बनाने में शर्की सुल्तान का योगदान महत्वपूर्ण है। मुगल बादशाह मुहम्मद शाह (1719-1740) के दरबार में सदारग तथा अदारग नामक दो बुद्धिमान कलाकार रहते थे। उन्होंने सहस्रों खयाल की रचना की और अनेक शिष्यों को उसकी शिक्षा भी।

आज भारतवर्ष में जो खयाल गायन हो रहा है, वह इन्हीं कलाकारों की देन का परिणाम है। इस सम्बन्ध में यह आश्चर्य का विषय है कि सदारग-अदारग बन्धुआ ने यह खयाल गायन अपने ही वंशजों को नहीं सिखाया उदाहरणार्थ रामपुर के वजीरखाँ जो सदारग के वंशज थे, वे खयाल की जगह सदैव ध्रुवपद का ही गायन किया करते थे। इतना ही नहीं रामपुर के मोहम्मद अली खाँ जिन्हें दूसरे तानसेन के घराने का वंशज माना गया, वे भी ध्रुवपद का गायन किया करते थे न कि खयाल। प्रायः सभी सगीतज्ञों की यह मान्यता रही है कि पिछले सौ डेढ़ सौ वर्षों में खयाल गायन का जो प्रसार प्रचार हुआ है और सम्प्रति हो रहा है, वह सदारग अदारग की शिष्य प्रशिष्य परंपरा के प्रयास का ही प्रतिफल है।

गवालियर के हद्दू खा, हस्सू खा, नत्थू खा तथा इनके पूर्वज नत्थन पीरबख्श भी अपनी गुरु परम्परा सदरग-अदारग तक ले जाते थे। सदरग-अदारग के अतिरिक्त अन्य अनेक लोकप्रियता हासिल हुई है। इसी प्रकार कौवाली वाणी के खयाल अपने परम्परा को हजरत अमीर खुसरो तक पहुँचाते हैं। लोगों की ऐसी धारणा है कि आजकल द्रुतलय के जो खयाल प्रचार में हैं, उसके पीछे सर्वाधिक योगदान कवालों के एक बड़े हिस्से का है, जिनके माध्यम से लोकप्रियता बढ़ी है। जिस प्रकार स्वर एवं लिपि सम्बन्धी अभावों के कारण पुराने ध्रुवपदों में न्यूनाधिक विसंगति प्राप्त होती

वर्तमान समय में ध्रुवपद व खयाल में दोनों में गायन में उत्कृष्टता अपेक्षित समझी जाती है। खयाल में श्रृंगाररस की प्रधानता अधिक होती है। ध्रुवपद में जैसी गंभीरता पायी जाती है वैसी खयाल में नहीं मिलती इसके साथ ही खयाल में शब्द वैचित्र्य व शुद्धता की भी कमी परिलक्षित होती है। खयाल में दो ही भाग प्रायः प्रयुक्त होते हैं - स्थायी व अन्तरा। खयाल गायको द्वारा प्रायः मध्यम गतिक त्रिताल, विलम्बित त्रिताल (तिलवाड़ा), एकताल, झूमरा, आडा चारताल, आदि का प्रयोग बहुतायत से किया जाता है। हलांकि खयालों में द्रुतताल, गिटकड़ी आदि का भी प्रयोग उपेक्षित नहीं है।

मुहम्मदशाह रंगीले के काल तक गायक गण शब्द और अर्थ के प्रति शत्रुता का भाव नहीं रखते थे, सदारग जैसे सुशिक्षित व्यक्ति महाकवि देव जैसे आचार्य के शिष्य थे। उस युग में रहीमसेन और तानसेन (तृतीय) जैसे कलाव्रत कवित्र गायन भी किया करते थे, शुजात खाँ कवित्त गाते थे तो खयाल गायक शाह, दानियाल भी कवित्त गाते थे।¹

खयाल उस समय काफी प्रचलन में था तत्कालीन खयालिए शब्दों को समझते थे उनका सही उच्चारण करते तथा उन्हें राग व लय से सुसज्जित करने में दक्ष थे। नवाब वाजिद अलीशाह के युग तक आते आते कलाकारों की अज्ञानता वश प्रचानपूर्ण गायन समाप्त प्रायः होता गया। कहीं कहीं किसी सीमा तक खयाल, ध्रुवपद, होरी और सरगम गायन रह गया था। यही कारण है कि कच्चालो को 'बिगडा हुआ गवैया' समझा जाने लगा। अर्थहीन तानबाजी लोक दृष्टि में निन्द्रयाजन अथवा निरर्थक ही होती है जैसा कि आज गाये जाने वाले निरर्थक खयालो से जनता मुँह बिचकाती नजर आती है।

शब्द और अर्थ का भली भाँति समझना और फिर तदनुरूप ख्यालों का गायन करना ही श्रेयस्कर एवम जनमन सुखकर होगा।

प्रमुख खयाल शैली के वाग्गेयकारों के कुछ नाम निम्नवत् है -

प्रडित ओंकारनाथ एक महत्वपूर्ण खयाल गायक थे। आपकी आवाज मधुर होने के साथ ही अर्थ के अनुकूल और रसानुकूल थी। एक ओर जहाँ अपनी आवाज के जरिये बादलों की गरज, बिजली की कड़क, रोद्र का क्रोध दिखा सकते थे तो वही दूसरी ओर कोमलता, भक्ति भाव, चंचलता, करुणादि मनोभावों को भी अभिव्यक्ति प्रदान करने में सक्षम थे। उनके भावपूर्ण गायन से द्रवीभूत रसिक श्रोतागण अश्रु प्रवाहित करने लगते थे।

आधुनिक काल का लोकप्रिय गीत छोटा खयाल को जन्म देने का श्रेय और खुसरो को दिया जाता है जबकि कतिपय विद्वानों की मान्यता है कि उन्होंने छोटा खयाल, कच्वाली तथा तराना तीनों का आविष्कार किया था। उस्ताद अमीर खों को विलम्बित खयाल बहुत ही प्रिय था। रागों में मुलतानी, दरबारी काहडा, शुद्ध कल्याण, आभोगी, ललित मियाँ मलहार, भटियार, मारवा सुघराई आदि पसंद थी।

सुप्रसिद्ध वाग्गेयकार कुमार गंधर्व का नाम भी संभर गायन शैली के खयाल गायन हेतु श्रद्धा के साथ लिया जाता है। छोटे खयाल के गायन में तो प्रडित कृष्णराव जी सिद्धहस्त थे। कभी कभी वे ठुमरी भी गाया करते थे।

अल्लाकरीम खाँ साहब भी खयाल गायकी में दक्ष थे। प्र० दत्तात्रेय पलुस्कर जी खयाल के साथ साथ भजन गायकों में अद्वितीय थे। बदायूँ के निसार हुसैन खाँ का नाम भी वर्तमान युगीन संगीतज्ञों में उल्लेखनीय है जो खयाल और तराने के लिये

मशहूर थे। उनके कई रिकार्ड भी खयाल व तराना सम्बन्धी तैयार हो चके हैं। जैसे- 'कान्हो रे नन्दन वन' । प्र० विष्णु दिनम्बर के शिष्य नारायण राव जी भी एक कुशल खयाल गायक थे। आगरे घराने के फैयाज खाँ साहब तो खयाल धूपद और धमार में एक साथ पारंगत व्गंगेयकार थे। मैं खयाल में भी धूपद धमार के समान नोम तोम का आलाप करते थे बीच बीच में 'तू ही अनन्त हरि' बोला करते थे। काशी वासी बड़े रामदास धूपद, धमार, खयाल, ठुमरी तथा, दादरा, कहरवा इत्यादि के लिये जाने जाते हैं। धूपद व खयाल गायकों में भोलानाथ भट्ट जी भी उल्लेखनीय स्थान रखते हैं। आग की प्रतिष्ठित खयाल गायिकाओं में माणिक वर्मा का नाम बड़े सम्मान के साथ लिया जाता है। वे बड़ा खयाल, छोटा खयाल के बाद ठुमरी तथा भजन गाती हैं। परम्परानुसार आप विलम्बित खयाल में लय बहुत धीमी नहीं रखती।

राय पंडित जी ग्वालियर घराने से सम्बद्ध थे। आप धूपद धमार, खयाल तथा टप्पा गायन में बड़े निपुण कलाकार थे।

काशी निवासिनी श्रीमती सिद्धेश्वरी देवी जी छोटे बड़े दोनों ही खयालों के गायन में सिद्धहस्त गायिका थीं हलांकि टप्पा, ठुमरी में भी उनकी पैठ कम गहरी नहीं थी।

ग्वालियर घराने के महत्वपूर्ण स्तंभ हस्तू हद्दू खाँ बंधु खयाल गायन में परम प्रवीण थे।

इस प्रकार हम देखते हैं कि भारतीय सगीत में अनेकानेक खयाल गायकों ने अपना महत्वपूर्ण योग दिया।

ठुमरी शैली के वांग्मयकार -

ठुमरी एक क्षुद्र गीत है जिसका प्रधान रस भृंगार होता है। इसकी शब्द रचना अति संक्षिप्त होती है, इसे जिन ताल में गाते हैं उसे प्रजावी कहा जाता है। ठुमरी की गति ज्यादा चपल नहीं होती। जिन रागों में टपे होते हैं, उन्हीं में ठुमरियाँ भी होती हैं। उच्च कोटि के गायक ठुमरी नहीं गाते कुछ लोग इसे निम्नकोटि में रखते हैं। उत्तर भारतीय संगीत व्यवसायी स्त्रियाँ प्रायः ठुमरियों का गायन करती हैं। वस्तुतः यह एक लोकप्रिय गायन रहा है। लखनऊ व बनारस तो ठुमरी गायन के लिये विख्यात है। ठुमरी में राग के शुद्ध स्वरूप पर विशेष विचार नहीं किया जाता। महाराष्ट्र में इस शैली के प्रति विशेष आकर्षण नहीं दिखायी देता। वहाँ राग व उसके शास्त्र की ओर अधिक ध्यान देते हैं। इसके बावजूद ठुमरी की लोकप्रियता व महत्ता संशय रहित है। गाने का ढंग अवश्य उत्तम होना चाहिए।

ठुमरी शब्द दो शब्दों ठम और री से निर्मित हुआ है। आचार्य ब्रह्मस्पति¹ के शब्दों में " 1945 या 1946 ई० में हमने लखनऊ रेडियो से प्रसारित एक वार्ता में कहा था। ठम ठमकने का द्योतक है और री अतरंग सखी से अपने अंतर की बात कहने का। ठुमरी का विषय नायिका के अन्तर की असंख्य भाव लहरियों का चित्रण है, यही विषय 'रेखती' नामक फारसी काव्य का भी है, जिसकी परम्परा उर्दू काव्य में भी आयी है।" इसी उद्देश्य की सम्पूर्ति हेतु कैशिकी वृत्ति का आश्रय लेकर जब स्वर, भाषा ताल और मार्ग का प्रयोग किया जाता है, तब 'ठुमरी' नामक 'गीत' की सृष्टि होती है। 'चित्तामणि' नामक संगीतिक ग्रन्थ में यह भी प्रतिपादित है कि जब वादन के द्वारा यह गीत उपरंजित होता है और अभिनय के द्वारा इसे पूर्ण

करके संगत बना दिया जाता है, तब ये भावनाये मृत होकर आ जाती है जिनके द्वारा भगवान ने 'महिनी' रूप धारण करके योगिराज देवाधिदेव जैसे कामरिपु को मनमाना नाच नचाया था और गापियो में जिन भावनाओं के मूर्त होने पर मायापति "लीलापुरुषोत्तम कल्याण" बनकर छछिया पर छछ पर चाते थे।¹

ठुमरी शैली में वस्तुतः अनेक उपरागों का सम्मिलित दिखायी देता है, जो शृंगारिक हाव भाव व चेष्टाओं से रससिक्त हो गयी, षूधट में मुह छिपाये हुए, अधखुले षूधट वाली, प्रियतम से दृष्टि मिलते ही, लज्जा ललिता नेत्रों को झुका लेने वाली तथा भौंहों को तरेरे हुए प्रियतम की ओर तिरछी चितवन से ताकती हुई नवोढ़ा का व्यक्तित्व तो एक ही है परन्तु छविया अलग अलग हैं। ठुमरी गायन में विभिन्न रागोपरागों की छाया इन्हीं छवियों को व्यक्त करती है। स्वरों का भावों के अनुसार विचित्रताओं से युक्त प्रयोग ठुमरी का स्वर पक्ष है। जिसके लिये काफी समझदारी व विवेकशीलता अपेक्षित है।

ठुमरी की भाषा उसके विषय एवं उसकी प्रकृति के अनुरूप प्रदेश की भाषाओं में से है, ठुमरी गढ़ा उपजी है, ठुमरी में शब्द और स्वर परस्पर पूरक हैं। नयी नयी छवियाँ एक ही शब्द को नव स्वर प्रदान करती हैं। लय में ही ठुमरी प्रतिष्ठित है, जो बोलबाट में ठुमरियों में थिरकती और मचलती है। बोल बनाव की ठुमरी की लय के विषय में मौन ही श्रेष्ठ है इसके लिये श्रोताओं का स्वयं ही ताल देकर उसकी परीक्षा करनी चाहिए ऐसा आचार्य बृहस्पति महोदय का विचार है। आपने ठुमरी को ध्रुव मानने या बताने वालों पर व्यंग किया है। उसे हास्यास्पद बताया है।

कला के माध्यम से जब अनुराग, हास शोक, क्रोध, उत्साह, भय, जुगुप्सा, विस्मय इत्यादि सनातन भावों की अभिव्यक्ति होती है जो मानव मात्र के मन में स्थित है, तब कला श्रोता सवग के अन्तः का स्पर्श करती हुई उसके हृदय के सारे तारों को सकृत् कर देती है। फलतः कुछ क्षण के लिये तो वह एक दूसरे ही लोक में विचरण करने लग जाता है। स्वर लय ताल, मार्ग, वादन और अभिनय इस तन्मयता की प्राप्ति के साधन हैं और ही इसकी अनुभूति है। तुमरी गान के सम्बन्ध में भी यही तथ्य लागू होता है। श्रद्धेय आचार्य ब्रह्मपति के शब्दों में तुमरी की एक प्रकृति है। वह 'विरहिन' भी है और 'मदभरी' 'सुहागिन' भी उसे सयोग में वियोग की आशंका है। वियोग में उसे सयोग की स्मृति बेचैन बनाती है। इसलिये छूक और टेर से वह शून्य कभी नहीं है। तीस न होने पर भी वह तीस का अभिनय करती है और जब उसमें सचमुच तीस होती है, तब सुनने वालों की आँखों से गंगा-जमुना बहती है। दाम्पत्य भावनाओं सम्पूर्ण जीवन नहीं है, परन्तु जीवन का आधार अवश्य है। तुमरी का क्षेत्र अपना है, निजी है। सब कुछ स्वयं में समेट लेने का दावा तुमरी को नहीं है।

इस प्रकार उस विवेचन से यह तो स्पष्ट हो जाता है कि तुमरी का गायन घृणित कदापि नहीं है, हाँ इतना अवश्य ध्यान रखना चाहिए कि तुमरी को उत्तम रीति व ढंग से गायन का माध्यम बनाया जाय। तुमरी शैली के वाग्गेयकार भी प्रायः वही हैं, जो खयाल, ध्रुपद धमार, इत्यादि के प्रदित हैं, तथापि कतिपय ऐसे भी कलाकार हैं जिन्होंने तुमरी गायन को लोकप्रिय बनाया। उदाहरणार्थ प्रदित ओंकार नाथ भी खयाल गायक होते हुए भी ध्रुपद व तुमरी का प्रदर्शन सफलता पूर्वक करते थे। हाँ यह अवश्य है कि उन्होंने तुमरी की शृंगार की ओर उन्मुख किया। कृष्ण राव शर्कर

जी कभी कभी ठुमरी भी गाते थे। उस्ताद बड़े गुलाम अली खा तो मजाब अग की ठुमरी में बड़े ही सिद्धहस्त थे। पेचीदी हरकते, दानेदान ताने, कठिन से कठिन सरगमी से मानो वे खेल रहे हों।

ठुमरी का सरल व लोकप्रिय बनाने में सर्वाधिक योगदान अब्दुलकरीम खा साहब का है जिनके खूब प्रयत्नों के फलस्वरूप अब लगभग सभी गायक ठुमरी गाना पसंद करने लगे हैं। कभी कभी तो देखा गया है कि स्वयं जनता की ओर से ठुमरी की पुकार हो जाती है। आप स्वयं ठुमरी गाने में परम प्रवीण थे। ठुमरी के कुछ रिकार्ड जो प्रायः आकाशवाणी से प्रसारित हुआ करते हैं, वास्तव बड़े ही मधुर व आकर्षक हुआ करते हैं। आपकी गायी हुई 'मत जइयों राधे जमुना के तीर' तथा 'पिया बिन आवत नाही चैन' ठुमरिया अतीव प्रसिद्ध है। तार सप्तक में आपकी आवाज बड़ी सरलता से तथा सज्ज रूप जाती थी सुप्रसिद्ध संगीतज्ञा गिरिजा दत्ता जेतनी खयाल गायन में निपुण हैं उतनी ही ठुमरी में भी। ठुमरी का एक घराना बनारस के ही नाम से प्रसिद्ध है। आपका गायन अत्यन्त भावपूर्ण होता है जिसकी पराकाष्ठा ठुमरी या अन्य लोकगीतों के गायन देखी जा सकती है।

फैयाज खां साहब बहुमुखी प्रतिभा के धनी थे। अतः खयाल व ध्रुपद इत्यादि के साथ ही आपने ठुमरी को भी गान का विषय बनाया था। वे मोटी आवाज से ठुमरी के प्रत्येक अंग को इतनी सुन्दरता से पेश किया करते थे कि आश्चर्य होता था। उनकी गायी ठुमरी का रिकार्ड "बाजूबन्द खुल खुल जाय" बड़ा ही प्रसिद्ध है।

बड़े रामदास जी भी ध्रुपद, खयाल, ठुमरी तथा इत्यादि गाते थे। माणिक वर्मा जी भी खयाल के बाद ठुमरी और भजन गाते हैं। वाराणसी का ही रसूलन बाई खयाल व गरी का गायन बड़ी ही तन्मयता से किया करती थीं। ठुमरी के सम्बन्ध

प्रसिद्ध वाग्गेयकार विनायक राव पटवर्धन जी का विचार था कि शास्त्रीय संगीत द्वारा फिल्म संगीत का प्रचार दबाने के लिये ठुमरी बहुत सहायक सिद्ध हो सकती है। सिद्धेश्वरी देवी जहाँ एक ओर खयाल गायन में दक्ष थी वहीं उन्होंने ठुमरी व टप्पा को भी अपने गायन का क्षेत्र बनाया था। किराना घराने की प्रसिद्ध संगीतज्ञा हीराबाई बडोदेकर छोटे बड़े खयाल के बाद ठुमरी भी गाती थीं। आपकी ठुमरियों में 'पटदीप' राग में निबद्ध 'पिया नहीं आये, तथा भरवी में निबद्ध ठुमरी ' अकेली मत जड़यो राधे जमुना के तीर' बहुत ही लोकप्रिय रही है।

वाग्गेयकार रामचतुर मलिक जी यद्यपि ध्रुपद गायन के विशेषज्ञ थे किन्तु खयाल, ठुमरी भी बड़ी कुशलता के साथ गाते थे। अली बधु सलामत नजाकत मुगल गायन प्रस्तुत करते हुए खयाल ठुमरी, टप्पा और गजल का समान रूपेण प्रयोग करते थे।

निष्कर्ष कह सकते हैं कि ठुमरी शैली का भी सांगीतिक दुनिया में स्थान है, जो कुछ वाग्गेयकारों का एक विषय रहा है।

टप्पा शैली एवं उसके वांग्मेयकार -

टप्पा हिन्दी शब्द माना गया है, खयाल व ध्रुवपद की अपेक्षा टप्पा अधिक संक्षिप्त होता है, अर्थात् इसके गीतों में शब्दाधिक्य नहीं होता है। टप्पा शैली में स्थायी व अन्तरा दो ही भाग या तुक होते हैं। इसमें भी वे ही ताले प्रयोग में लायी जाती हैं जिनका प्रयोग खयाल गायको द्वारा खयाल गायन में होता है। टप्पे की प्रकृति ध्रुत मानी गयी है जिसमें शृंगारिकता सर्वत्र विद्यमान रहती है। सभी रागों में टप्पा नहीं पाया जाता। टप्पे के राग अधिकतर काफी, झिझोटी, पीलू, बरवा, झांझ, भैरवी, खमाज इत्यादि होते हैं।

जहाँ तक टप्पे के गायन का प्रश्न है, टप्पे का गायन सभ्य समाज में शोरी मिया ने प्रचलित किया। टप्पे में प्रायः पंजाबी भाषा के शब्द होते हैं जिससे टप्पे का उत्पत्ति स्थल पंजाब प्रदेश प्रतीत होता है, टप्पा गाने का ढंग भी अलग होता है जो खयाल और ध्रुवपदों के ढंग से बिल्कुल अनोखा होता है। टप्पे की तानें छोटे छोटे खंडों में बनी होती है। टप्पे की गति अत्यन्त प्रबल होती है। कतिपय विद्वानों का विचार है कि प्राचीन 'बेसरा' गीति से इस गायन की रीति निकली होगी। ध्रुपद, खयाल व टप्पा, इन गीतों के गाने वालों के घराने पहले भिन्न भिन्न होते थे। इन्हें भिन्न भिन्न ढंगों से तैयार करना पड़ता था। गंभीरता से परिपूर्ण, परिष्कृत गीत गाने वाले को बिल्कुल क्षुद्र प्रकृति का गायन कठिन ही होगा। अथवा चपलमति से भिन्न होगा ऐसा कुछ लोगों का कहना है। आजकल तो यहाँ का गायक प्रत्येक शैली में गाने को प्रस्तुत रहता है, चाहे वह ध्रुवपद, खयाल हो अथवा ठुमरी या टप्पा हो।

गनारस की संगीतज्ञों की श्रेणी में गिरिजा देवी का नाम भी महत्वपूर्ण है

जहाँ एक ओर आपने ठुमरी दादरा व गजरा पेश किया है वहीं टप्पा गायन भी बखूबी प्रस्तुत किया है। स्वरो के लगाव में नासिका का अल्प अश कानो को खटकता नहीं बल्कि रोचक ही लगता है। फैयाज खा साहब के बारे में पहले भी बताया जा चुका है कि वे ख्याल ध्रुपद धमार, ठुमरी, टप्पा, गजल, कव्वाली आदि के गायन में सिद्धहस्त थे। एक श्रेष्ठ वाग्गेयकार फैयाज जी की ताने सुस्पष्ट, सुन्दर और तैयार रहती है उनका रागो का ज्ञान बहुत अच्छा था। वे प्रत्येक राग को पृथक पृथक रूपों में गाकर प्रस्तुत कर सकते थे।

काशी नगरी के ही स्वनाम धन्य संगीतविद बड़े रामदास जी चारों पट के गायक थे। जहाँ ऐसी जरूरत होती थी वहाँ तदनुरूप ही गायन प्रस्तुत करना उनके लिये खेल ही था। आप ध्रुपद, धमार, ख्याल, ठुमरी, टप्पा, दादरा, कहरवा, चैती, कजरी, होरी आदि सभी का प्रभावी ढंग से निवाह करने में सक्षम थे। आपकी सुरीली कणप्रिय आवाज बड़ी ऊंची थी जो जनता जनादन को आकृष्ट कर लेती थी। वाराणसी की सुप्रसिद्ध गायिका रसूलनबाई ख्याल, ठुमरी, टप्पा, और दादरा कहरवा गायन में बड़ी निपुण थीं, श्रीमती रसूलनबाई की गायकी में टप्पा अग प्रधान था। आपका विचार था कि टप्पा शैली में गायन से गला मज जाता है जिससे ख्याल, ठुमरी, आदि का गायन आसान हो जाता है। टप्पा सीखा हुआ व्यक्ति बिना किसी कठिनाई के ख्याल प्रस्तुत कर सकता है। जबकि ख्याल सीखे हुए व्यक्ति को टप्पा गाने में कठिनाई का सामना करना पड़ सकता है।

विद्वान संगीतज्ञ शंकर राव मंडित ध्रुपद, धमार, ख्याल तथा टप्पा गायन में अतीव निपुण थे आपका गला तीनों सप्तको में अभ्यस्त था। उनके पास ख्याल और टप्पे का विशाल

भंडार था। वे भी एक राग को अनेक प्रकार से मानते थे। लय व ताल पर उनका पूरा नियंत्रण था। वाराणसी की गायिका सिद्धेश्वरी देवी जी टप्पा, ठुमरी, गायन तथा पूवी दादरा इत्यादि में पर निष्णात थी।

इसी प्रकार टप्पा शैली के विषय में कहा जा सकता है कि इसका भी प्रचलन सांस्कृतिक दुनिया में हुआ है।

पंचम अध्याय

पंचम अध्याय

1 - वाग्गेयकारों की रचनाएँ -

भारतीय परम्परा में संगीत का उद्गम वेदों से माना जाता है। जैसा कि पहले भी स्पष्ट किया जा चुका है कि संगीत का जन्म सर्वप्रथम यज्ञादि के अवसर पर गेय मंत्रों के रूप में ही हुआ। शनैः-शनैः यही संगीत भारतीय जन मानस में इतना गहरा प्रविष्ट हो गया कि साहित्य एवं कला का तो कहना ही क्या वैज्ञानिक एवं अभितांत्रिक रचनाओं तक का प्रणयन छन्दोबद्ध रूपेण होने लगा। अनेक सांगीतिक विधाओं का विकास होता गया और इस प्रकार समय-समय पर होने वाले आचार्यों अथवा वाग्गेयकारों ने अनेकानेक श्रेष्ठ रचनाओं का प्रणयन किया और संगीत शास्त्रों की निरंतर श्री वृद्धि में सुयोग प्रदान किया।

इस सन्दर्भ में हम यथा सुलभ वाग्गेयकारों प्रमुख (यथासंभव प्राप्य) रचनाओं का परिचय प्रस्तुत कर रहे हैं, जो निम्नवत् है -

संगीत के प्रारंभिक आविष्कर्ता वाग्गेयकारों में सृष्टि कर्ता प्रजापिता ब्रह्मा जी उल्लेखनीय है जिन्होंने समस्त वैश्विक पदार्थों - प्राणियों का प्रादुर्भाव हुआ, माना जाता है तथा जिन्होंने चतुर्वेदों से सांगीतिक तत्वों को लेकर नाट्यदेव की रचना की और तत्पश्चात् महामुनि भरत को दीक्षित किया। आचार्य भरत ने जिस नाट्य शास्त्र की रचना की, वह निसंदेह सांगीतिक इतिहास में सदा सर्वदा श्रेष्ठ रहेगी। इस प्रकार प्राथमिक (अलौकिक) रचनाओं में ऋग्वेद, यजुर्वेद, सामवेद, तथा अथर्व वेद की गणना की जा सकती है।

पौराणिक कालीन रचनाएँ हैं उपनिषद जिनमें संगीत का आभास मिलता है। सामगान की भरपूर प्रशंसा उपनिषदों में की गयी मिलती हो। प्रमुख उपनिषद

है - तैत्तिरीय, ऐतरेय, शतपथ ब्राह्मण, इनमें संगीत का यथेष्ट दर्शन मिलता है। याज्ञवल्क्य, वर्ज, रत्नप्रदीपिका, प्रातिभा, प्रदीपकी और नागरी इत्यादि रचनाओं में संगीत का परिचय प्राप्त होता है। यही नहीं हरिवंश और मार्कण्डेय पुराण, वायु, विष्णु पुराणादि में भी संगीत का विस्तृत विवरण प्राप्त होता है। कठोपनिषद् में यमराज, नचिकेता को संगीत के दिव्यानन्द का प्रलोभन देते हैं। उपनिषदों में बताया गया है कि श्वेतश सम्मिलित पितृ लोक के आनन्द से एक गान्धर्व लोक का आनन्द श्रेयस्कर है, जो समस्त भोगों से सम्पन्न तथा समृद्ध एकाधिपति नरेश को भी उपलब्ध नहीं हो सकता।¹

रामायण एवं महाभारत जैसे महाकाव्यों में यत्र-तत्र प्राप्य सांगीतिक स्थलों एवं उनकी संगीतात्मकता के कारण उन्हें भी इस कोटि में रखा जा सकता है।

पाणिनि की अष्टाध्यायी में भी संगीत का रूप प्राप्त हो जाता है। इस ग्रन्थ में मन्त्रोच्चारण की विधि बतलायी गयी है। सम्राट हर्षकालीन महान संगीतज्ञ व वाग्गेय कार मलंग की प्रमुख रचना है 'वृहद्देशीय' जिसमें सबसे पहले देशी संगीत का निरूपण मिलता है।

वस्तुतः मलंग कृत 'वृहद्देशी' को संगीत का प्रथम ग्रंथ माना जाता है। मलंग मुनि संगीत विद्या के प्रकाण्ड पंडित थे। वृहद्देशी में आठ अध्याय हैं, परन्तु यह ग्रन्थ खंडितावस्था में ही प्राप्त है। 'राग' शब्द का प्रयोग मलंग के वृहद्देशी की महत्वपूर्ण बात है -

राग मार्गश्च पदस्य यदोक्त भारतादिभि
निरूप्यते तदस्वामि लक्ष्य लक्षणं संयुतम्।²

1 - वृहदारण्यक उपनिषद्

2 - वृहद्देशी, पृष्ठ 81.

वृहद्देशीय के रागाध्याय, स्वराध्याय और प्रबन्धाध्याय ही प्राप्त है। महाराजा कुभा को मतंग का वाद्यध्याय उपलब्ध था। उन्होंने अपने ग्रन्थ संगीतरत्न में मतंग की किन्नरी वीणा का वर्णन किया है, मार्गी संगीत के साथ ही मतंग ने देशी संगीत का भी वर्णन वृहद्देशीय में किया है।

इस ग्रन्थ के आरम्भ में ही मतंग ने लिखा है कि -

देशे-देशे प्रवृत्तोऽसौ ध्वनिर्देशीति संज्ञितः " अर्थात् भिन्न-भिन्न देशों एवं स्थानों में ध्वनि प्रसारित एवं प्रवृत्त होती है, इसलिए यह 'वृहद्देशीय' कहलाती है। जो अनुराग सहित गाया जाय, वही देशी कहा जाता है। यहाँ मार्गी से तात्पर्य नियमबद्ध संगीत से है। वृहद्देशीय में संगीतोपयोगी ध्वनि को देशी कहा गया है, इसके साथ ही देशी ध्वनि से रचित जन (मन) मनोरञ्जक गीत भी देशी संज्ञा से अभिहित किया गया है।

मतंग के उल्लेख से ऐसा प्रतीत होता है कि देशी संगीत और मार्गी संगीत में कोई फर्क नहीं है। उन्होंने नाद महिमा वर्णन के दौरान नृत्य का भी संकेत किया है -

न नादेन बिना गीत, न नादेन बिना स्वरा. ।

न नादेन बिना मृत्त, तस्मान्नादात्मक जगत् ।।'

नाद के पाँच प्रकार हैं - १। सूक्ष्म २। अति सूक्ष्म ३। व्यक्त ४। अव्यक्त ५। कृत्रिम।

नारदकृत नारदीय शिक्षा में भी यत्र-तत्र सांगीतिक परिचय मिलता है। इसका प्रतिपाद्य सामगान है न कि गान्धर्व। संगीत की दृष्टि से यह ग्रन्थ महत्वपूर्ण है। इस ग्रन्थ में सामवेद की ऋचाओं के वर्णोच्चार एवं स्वरोच्चारण के सम्बन्ध में उपदिष्ट किया गया है। शुद्ध मन्त्रोच्चारण पठन-पाठन के नियमों को समझाया गया है।

'नारदीय शिक्षा' यह दो भागों में बंटा हुआ ग्रन्थ है। प्रत्येक भाग में आठ कणिकायें हैं। कुल 238 श्लोक हैं। प्रथम भाग को प्रथमाष्टक एवं द्वितीय को द्वितीयाष्टक कहा गया है।

नारदीय शिक्षा में 'स्वर' ग्राम, राग एवं तान आदि का विवेचन प्राचीन संगीत की परंपरा का वर्णन प्राप्त होता है। इस ग्रंथ में सामाजिक भेदभाव, बंगपशुपक्षियों के स्वर आदि सभी का सम्बन्ध सांगीतिक स्वरों से जोड़ा गया।

गीत-गोविन्द एक सुप्रसिद्ध सांगीतिक ग्रन्थ है जिसके रचयिता हैं, प्रसिद्ध कवि एवं संगीतज्ञ जयदेव। 'गीत-गोविन्द' में प्रत्येक अष्टपदी पर राग एवं ताल का निर्देश उपलब्ध है। शृंगार रस प्रधान इस रचना में अप्रतिम नाद सौन्दर्य है। इसकी प्रशस्ति में आग्ल विद्वान 'इडविन आर्ल्स' इसे गीतों का गीत अर्थात् 'द इंडियन सांग चह सांग्स' कहा है। महाराजा कुम्भा ने 'गीत गोविन्द' की टीका भी लिखी थी।

परवर्ती प्रबन्धों पर दो रूपों में इसका प्रभाव पड़ा - १। ध्रुपदों और वैष्णव पद साहित्य में पदशैली के रूप में और २। गीतगोविन्द के आधार पर निर्मित 'गीत-गिरिश', संगीत बागाधरम, कृष्णलीला, तरंगिणी आदि प्रबन्ध रचनाओं के रूप में।

इस प्रकार यशस्वी कवि जयदेव जी की रचना 'गीतगोविन्द' सांगीतिक साहित्य में सर्वथा समावृत्त है। जयदेव जी जहाँ एक ओर उत्कृष्ट साहित्यकार अथवा कवि थे वहीं दूसरी ओर संगीतज्ञ - वाग्गेयकार भी थे।

'संगीत-रत्नाकर' पं० शारंगदेव की अमर रचना है। वस्तुतः 13वीं तथा 14वीं शताब्दी के मध्य का यह श्रेष्ठतम सांगीतिक ग्रन्थ है। यह ग्रन्थ 6 सौ वर्षों से अधिक भारतीय संगीत का आधार ग्रन्थ के रूप में प्रतिष्ठित रहा है।

संगीत-रत्नाकर का समय 1210 से 1247 के मध्य माना जाता है। आधुनिक युग में, जबकि भरत से शारंगदेव तक की विस्तृत सीमावधि में संगीत इसके अतिरिक्त कोई भी श्रेष्ठ ग्रन्थ नहीं मिलता, इस दृष्टि से भी गांधर्व तथा उसके बाद के समय की जानकारी के लिए शारंगदेव का संगीत रत्नाकर ही मुख्य आधार भूत ग्रन्थ सिद्ध होता है। प्रायः सभी वाग्गेयकारों ने 'संगीत रत्नाकर' के श्लोकों का उद्धरण प्रस्तुत किया है।

संगीत रत्नाकर पर कहा जाता है कि सात टीकाएँ लिखी गयीं जिनमें दो टीकाएँ प्राप्य हैं - १। सिंह भूपाल की टीका २। कल्लिनाथ की टीका। संगीत रत्नाकर में संगीत की परिभाषा शुरू में मिल जाती है -

गीतवाद्य तथा नृत्यं त्रयं संगीतमुच्यते।

मार्गी देशीति तद्देध तत्र मार्गः स उच्यते ।'

देशे-देशे जनानां यद्रच्या हृद रंजकम्।

गीतं च वादनं नृत्यं देशान्त्यभिधीयते ।'

अर्थात् गीत वाद्य तथा नृत्य इन तीनों को ही संगीत कहा जाता है। मार्गी और देशी भेद से संगीत के दो प्रकार होते हैं, मार्गी, जिस ब्रह्मादि देवों ने खोजा है और भारतीय मुनियों ने भगवान् शंकर के समक्ष प्रस्तुत किया है। यह संगीत कस्याणदायक है, जो गीत वादन और नृत्य के साथ देश-देश में जगखचि के अनुसार लोक का मानस-रंजन होता है, वहीं देशी है।

संगीत रत्नाकर में सात अध्याय हैं - स्वराध्याय, नादाध्याय, राग विवेकाध्याय, प्रकीर्णाध्याय, तालाध्याय, वाद्याध्याय तथा नर्तनाध्याय।

वर्तमान हिन्दुस्तानी संगीत में अमीरखुसरो का नाम महत्वपूर्ण है, जिन्होंने संगीत को आधुनिक रूप प्रदान करने में काफी कामयाबी हासिल की। अलाउद्दीन के दरबार में उसका स्थान सर्वोपरि था। अमीर खुसरो ने जनरुचि के अनुकूल अनेक नवीन वाद्यों की रचना की और छोटा खयाल, कव्वाली, तराना आदि का आविष्कर्ता भी माने जाते हैं। अमीर खुसरो ने फारसी और संगीत पर कुल 99 पुस्तकें लिखी थीं जिनमें 22 के लगभग उपलब्ध हैं।

'राग तरंगिणी' के रचयिता लोचन पंडित ने इस ग्रन्थ की रचना लगभग 15वीं शताब्दी में की थी। थाट राग के वर्गीकरण हेतु आप विश्वविख्यात हैं। रागतरंगिणी में गायन के दो प्रकार बतलाये गये हैं - १।१ निबद्ध गान २।१ अनिबद्ध गान। तदुपरान्त इसमें श्रुति का उल्लेख हुआ है -

चतुश्चतुश्चतुरश्चैव षड्ज, मध्यम, पंचम।

'रागतरंगिणी' में विद्यापति के गीतों पर भी विवेचन हुआ है। पं० कल्लिनाथ ने 15वीं शताब्दी के लगभग इस पर टीका लिखी थी।

'संगीत पारिजात' पं० अहोबल जी की एक महत्वपूर्ण सांगीतिक कृति है, जिसकी रचना तिथि 1650 ई० है। यह उत्तरी और दक्षिणी दोनों संगीत पद्धतियों का आधार ग्रन्थ माना जाता है। इसमें वीणा के तार पर बारह स्वरों का स्थान निश्चित किया गया है और प्रत्येक स्वर के तार की लम्बाई निकाली गयी है। वस्तुतः जिस तथ्य की खोज पाश्चात्य वैज्ञानिकों द्वारा 19वीं शताब्दी में की गयी उसकी खोज पं० अहोबल जी ने 17वीं शताब्दी में ही बिना किसी उपकरण के ही कर ली थी। इस दृष्टि से निश्चय ही 'संगीतपारिजात' एक महत्वपूर्ण वाग्गेयकार की महत्वपूर्ण सांगीतिक रचना है।

'चतुर्दशप्रकाशिका' नामक रचना के रचनाकार दक्षिण भारत के सुप्रसिद्ध संगीतज्ञ वाग्गेयकार प० व्यंकटमुखी जी हैं।

इस सांगीतिक रचना में यह सिद्ध किया गया है कि गणित के द्वारा एक मेल अथवा थाट से अधिक से अधिक 72 थाटों की रचना की जा सकती है, किन्तु प्रयोग के लिए केवल 19 मेलों को ही मान्यता दी गयी है, जिनसे पचपन रागों का उद्भव माना गया है। एक सप्तक के अन्तर्गत सात शुद्ध और पाँच विकृत स्वर रखे गये हैं।

अकबर कालीन हिन्दू सत संगीतज्ञ स्वामी हरिदास जी ने अनेक ध्रुपद, धमार, तराने, त्रिवट, रागमालाये, चतुरंग, तथा अनेक रागों की रचना की थी। स्वामी जी की काफी रचनाएँ 'संगीत-कल्पद्रुम' में मिलती हैं।

स्वामी हरिदास के श्रेष्ठतम शिष्यों में तानसेन का नाम उल्लेखनीय है, जिन्होंने अनेक रचनाएँ लिखीं। ये 'रागकल्पद्रुम' एवं अन्य संगीत ग्रन्थों में प्राप्य हैं।

तानसेन की तीन प्रमुख रचनाएँ उल्लेखनीय हैं - १। संगीत-सार २। रागमाला तथा ३। गणेश स्तोत्र।

संगीत के क्षेत्र में प० विष्णुनारायण भातखर्डी जी के योगदान को जितना भी कहा जाय कम ही है। आपने अनेक प्राचीन सांगीतिक ग्रन्थों का अन्वेषण किया। इनकी रचना 'भातखर्डी' नाम से छ क्रमिक भागों में प्रकाशित हुई। आपकी अन्य प्रमुख रचनाएँ हैं - हिन्दुस्तानी संगीत पद्धति (छ भाग), भातखर्डी संगीत (चार भागों में), अभिनव राग मजरी, लक्ष्य संगीत स्वर मालिका आदि।

सुप्रसिद्ध वाग्गेयकार प० विष्णु दिगम्बर पलुस्कर जी ने एक नवीन स्वरलिपि पद्धति की रचना की थी जो उन्हीं के नाम से सम्बद्ध है। इन्होंने लगभग पचास रचनाएँ

लिखीं जिनके नाम हैं - संगीत बाल प्रकाश, बालबोध, राग प्रवेश, संगीत शिक्षक, राष्ट्रीय संगीत तथा महिला संगीत आदि। आपने 'संगीतामृत प्रवाह' नामक पत्रिका भी निकाली।

स्वामी हरिदास जी के शिष्यों में बैजूबावरा का नाम भी संगीत में उल्लेखनीय है जिनके अनेक ध्रुपद 'रागकल्पद्रुम' में मिलते हैं।

प० ओकारनाथ ठाकुर का महत्वपूर्ण ग्रंथ 1938 में प्रकाशित हुआ जिसका नाम है - 'संगीताञ्जलि' इसमें सैद्धान्तिक एवं व्यावहारिक दोनों ही पक्षों पर प्रकाश डाला गया है। इसके छ भाग अब तक प्रकाशित हो चुके हैं। इस श्रृंखला के अतिरिक्त उन्होंने 'प्रणवभारती' नामक पुस्तक की भी रचना की। संगीताञ्जलि में आपके स्वरचित स्वर लिपि पद्धति का अनुसरण किया है।

कुमार गधर्व ने लोकगीतों पर आधारित अनेक शास्त्रीय रागों की रचना की है, जैसे- मालवती, लगनगंधार, सजारी, निदियारी, रात का मधवा, सहेली तोड़ी, राही, वीहड भैरव आदि।

ग्वालियर घराने के प्रसिद्ध संगीतज्ञ प० कृष्णराव शंकर जी की प्रमुख रचनाएँ हैं - संगीत सरगमतार, संगीत प्रवेश, संगीत आलाप संचारी आदि।

उस्ताद फैयाज खाँ साहब भी एक श्रेष्ठ रचनाकार थे, 'प्रेमप्रिया' नाम से उन्होंने रचनाएँ लिखी थीं। काशी-निवासी प० रामदास जी भी एक श्रेष्ठ वाग्गेयकार थे जिन्होंने अनेक बंदिशों के स्वर तथा शब्दों की रचना की थी।

प्रमुख संगीतशास्त्रकार प० रामामात्य ने 1550 ई० में एक महत्वपूर्ण ग्रन्थ की रचना की थी जिसे 'स्वरमेलकलानिधि' के नाम से जाना जाता है। इसी प्रकार मध्य भारतीय प० हृदयनारायण जी ने संस्कृत भाषा में 'हृदयकौतुक' और 'हृदयप्रकाश' नामक ग्रन्थ रचे। इन दोनों ग्रन्थों की उपादेयता स्वर एवं श्रुति की दृष्टि से आज भी है। 'मानकौतूहल'

संगीत शास्त्र की एक अमर रचना है, जिसके रचयिता हैं - मानसिंह तोमर। इसका अनुवाद 1973 में 'फकीरुल्ला साहब' ने फारसी में किया और उसे 'संगीत दर्पण' का नाम दिया।

राजाभैया पेंछवाले की प्रमुख सांगीतिक रचनाएँ हैं, तान मालिका भाग एक, दो, तीन (पूर्वार्द्ध एवं भाग-3 उत्तरार्द्ध), संगीतोपासना, ठुमरी, तरंगिनी और ध्रुपद धमार गायन।'

संगीत साहित्य की श्री वृद्धि करने में विनायक राव जी भी महत्वपूर्ण हैं जिनकी रचना 'राग विज्ञान' है। इसमें प्रचलित-अप्रचलित रागों की बंदिशें तथा संगीत शास्त्र पर प्रकाश डाला गया है।

सुप्रसिद्ध संगीतज्ञ एवं शास्त्रकार अभिनवगुप्त का काल 10 शती ई० माना जाता है। ये प्रत्यविज्ञा दर्शन, नाट्य, संगीत एवं अलंकार शास्त्र के प्रामाणिक आचार्य हैं आपकी अभिनवभारती महत्वपूर्ण कृति है।

2- ध्रुपद शैली की रचनाएँ -

प० भावभट्ट कृत अनूपसंगीत रत्नाकर में ध्रुपद की विधिवत व्याख्या की गयी है, जिसका उल्लेख हम पिछले अध्याय में कर चुके हैं। यहाँ पर ध्रुपद शैली के कतिपय वाग्गेयकारों की रचनाओं का, जो बहुत कम ही प्राप्य है, का उल्लेख यथासंभव करने का प्रयास किया गया है, जो निम्नवत् है -

'संगीतकल्पतरु' नामक ग्रन्थ में अनेकानेक ध्रुपद प्राप्त होते हैं।

नाट्यशास्त्र के 32वें अध्याय में ध्रुवा गीतों के सम्बन्ध में विवरण प्राप्त होता है। छन्द पद तथा वृत्त की विशिष्ट रचना ध्रुवा गीतों के निर्माण में सहयोगी देती रही है। ध्रुवागीतों की परम्परा का क्रियात्मक रूप भरत के पूर्व संस्कृत नाटकों में पाया जाता है।

गवालियर नरेश मानसिंह तोमर ने परम्परागत प्रबन्ध गान शैली के आधार पर ही एक नवीन शैली का स्वरूप सामने रखा जो आगे चलकर ध्रुपद कहलायी। ध्रुपद के भी दो स्वरूप प्रचलित हुए। पहला - मंदिरों आदि में भक्त कवियों द्वारा गाये जाने वाले गीत के प्रकार के रूप में - विष्णुपद कहलाये। दूसरा प्रकार भी जो राजदरबारों में प्रचलित था - यह पद ध्रुपद कहे गये। मुगल बादशाहों ने इस गायन शैली को मान्यता दी जिसके कारण इसे मान्यता मिली।

मानसिंह की प्रमुख रचना - मानकौतूहल में ध्रुपद के विषय में संकेत प्राप्त होता है।

तानसेन की प्रमुख रचनाएँ ध्रुपद ही हैं जो लिखित रूप में 'रागकल्पद्रुम' एवं अन्य संगीत के ग्रन्थों में सुलभ हैं। उनके लगभग 300 ध्रुपद तो ग्रन्थों में मिलते हैं तथा अलिखित ध्रुपद घरानों से सम्बन्धित कलखटों की कंठस्थ हैं उनके तीन ग्रन्थ

है - रागमाला संगीत सार तथा गणेशस्रोत। इनमें ध्रुपद का उल्लेख प्राप्त होता है। जिकलावतों, ढारियाँ, अथवा अन्य संगीत जीवियों की चली ध्रुपदकार के रूप में की जाती है, उनकी आजीविका का आनुवंशिक साधन संगीत ही था। राज्याश्रित ब्रजभाषा कवियों ने जीवन का जिन झोंकियों को अपने काव्य का विषय बनाया है, वे सभी ध्रुपदकारों के साहित्य का भी विषय बनी है। वस्तुतः ध्रुपद रचनाकार राज्याश्रित थे तथा उनका राजकीय वातावरण से प्रभावित रहना आश्चर्यजनक नहीं है। पं० विष्णुनारायण भातखंडे जी ने क्रमिक पुस्तक माला भाग 4 में ध्रुपद की विस्तृत चर्चा की है।

शिवा जी के पिता शाह जी के सभा पंडित वेद ने 'ध्रुपदनृत्त' का उल्लेख किया है।¹ अबुलफजल ने भी 'आइनेअकबरी' में ध्रुपद का उल्लेख किया है।

'संगीतरत्नाकर' प्रबन्धाध्याय (पृ० 313) में ध्रुवक के लक्षण प्रतिपादित किये गये हैं।

ध्रुव के विभिन्न भेदों पर कल्लिनाथ ने भी विचार किया है।

यद्यपि शास्त्रीय ध्रुवभेद कल्लिनाथ के युग में प्रचलित थे, तथापि कामचार के कारण ऐसे प्रबन्ध भी प्रचलित हो गये थे, जिनमें ध्रुव के शास्त्रोक्त अवयव उदग्राह इत्यादि तो थे किन्तु अक्षर सस्था नियम तालविनियोग, रसविनियोग इत्यादि के विषय में स्वतंत्रता बरती गयी थी। ऐसी अवस्था में भी उन्हें ध्रुव कहा जाता था और उसमें प्रयोज्य काव्य ध्रुपद कहलाता था।

1 - भरतकोष, पृ० 299.

सगीत रत्नाकर में वर्णित 'ध्रुव' नामक सालगसूड प्रबन्ध के भेदों में है। तोमर द्वारा लिखाये हुए ग्रन्थ त्मान कुतूहल के फारसी अनुवाद 'रागदर्पण' में ध्रुवपद का लक्षण यों किया है। रागदर्पण प्रथम अध्याय¹ में ध्रुवपद के लक्षण प्रतिपादित किये गये हैं। ध्रुवपद रचनाओं में महाराज कुभी का ग्रन्थ सगीतराज उल्लेखनीय है।

रामामात्य का 'स्वरमेलकलानिधि' भी इस दृष्टि से उल्लेखनीय ग्रन्थ है। विष्णुपदों में ताल की दृष्टि हरिदास जी की रचनाओं को 'ध्रुवपद' कहा गया है। वस्तुतः आगरा, ग्वालियर एवं आसपास के प्रदेशों की भाषा में गाये जाने वाले गीत ध्रुवपद कहे जाते थे।

चतुर्दण्ड प्रकाशिका से किंचित प्रकाश पड़ता है।

मुहम्मदशाह रगीले की मृत्यु के बाद अहमदशाह गद्दी पर बैठा 'सुरभावन' तथा 'आलम' उसके आश्रित ध्रुवपदकार थे। आलमगीर द्वितीय के प्रशसा में अदरग में कतिपय ध्रुवपदों की रचना की थी।

1797 ई० में नादिरातिशाही नामक गेय काव्य संग्रह की रचना की गयी जिसमें प्रत्येक पद के ऊपर राग और ताल का नाम है। ये फारसी तथा देवनागरी दोनों लिपियों में हैं। प्रत्येक रचना किसी उत्सव या पर्व से सम्बद्ध है। 'सुरभावन' की मुद्रा से अंकित कुछ ध्रुवपदों में शाहआलम की चर्चा है। मुहम्मदशाह रगीले तथा उसके कलाकारों को देव जैसे समर्थ, आचार्य, महाकवि एवं सगीतज्ञ को दीर्घकालीन सान्निध्य मिला था। प्रसिद्ध वीणावादक, ध्रुवपदकार, खयाल प्रणेता नेमत खाँ 'सदरग' को भी महाकवि देव के चरणों में साहित्य व सांगीतिक साधना का सुअवसर मिला था।

बखरर इत्यादि दरबारी गायक से सवर्ग से सम्बन्धित थे जिसे आर्थिक विवशता वश मुस्लिम प्रभाव में आना पड़ा था। विभिन्न रागों को मानसिंह ने ध्रुवपद और होरी जैसे प्रबन्ध दिये। ध्रुवपदों में देवताओं और महापुरुषों की स्तुतियाँ थीं। नायिका-भेद के आधार पर कुछ शृंगारमय चित्र थे जिनमें जनता की वास्तविक जीवन की झाकियाँ भी मिल सकती थीं। होरिया मधुर थी और इनका विषय था कृष्णलीला ध्रुवपद और होरी ने काफी लोकप्रियता हासिल की।

अबुलफजल ने ध्रुवपद पद्धति को उस समय की ऐसी गानपद्धति कहा है, जो जनता के प्रत्येक वर्ग को प्रिय लगती थी।

बखश के ध्रुवपद हमारे समक्ष तो नहीं हैं परन्तु अबुलफजल ने ध्रुपद का जो लक्षण बतलाया है उससे मालूम होता है कि ताल और छंद की सामंजस्य भी ध्रुवपद पद्धति में था। कवित्त और सर्वया जैसे छंद बारह मात्रा के तालों में बंधे हुए मिलते हैं जिनका चौताले से कोई सामंजस्य नहीं है।

इब्राहीम अली आदिल शाह (द्वितीय) ने 'नवरस पुर' नामक एक नवीन नगर बसाया था। 'किताबे नवरस' नामक ग्रंथ में उसके द्वारा विरचित ध्रुवपद संगृहीत हैं।

इसी प्रकार 'शाहजहाँ' की मुद्रा से अंकित ध्रुवपद खुशहाल की कृति हैं। (शाहजहाँ काल) ऐसा भी उल्लेख प्राप्त होता है कि शाहजहाँ ने एक सहस्रध्रुव पदों का संग्रह कराया और उस संग्रह का नाम 'सहस्र रस' रखा।¹

बादशाह होने के दस वर्ष बाद तक औरंगजेब संगीत का आनंद लेता रहा। आलमगीर की (औरंगजेब) की मुद्रा से अंकित अनेक ध्रुवपद प्राप्त होते हैं।

आजम भी ध्रुवपदकारों और गायकों का आश्रयदाता था। 'आजम' की मुद्रा में अंकित अनेक ध्रुवपद मिलते हैं।¹

औरंगजेब के द्वितीय पुत्र मुअज्जम बहादुर शाह की प्रशंसा में अनेक ध्रुवपद मिलते हैं।

सदारग, अदारग, इछाबरस आदि ध्रुवपदकारों की रचनाएँ यद्यपि आज पर्याप्त सीमा तक विकृत हो गई हैं, तथापि इनके माध्यम मुहम्मदशाह रंगीले का नाम स्मरणीय है।²

सुरभावन और आलम, अहमशाह के आश्रित ध्रुवपदकार थे। शाहआलम जिसे फारसी-उर्दू कविता में 'आफताब' एवं हिन्दी में शाहआलम के नाम से जाना जाता था। 1797 ई० में 'नादिरादिशाही' नामक गेयकाव्य संग्रह की रचना उसने की थी। प्रत्येक के ऊपर राग और ताल के नाम अंकित हैं और प्रत्येक पद फारसी व देवनागरी दोनों ही लिपियों में है जिनका सम्बन्ध किसी भी उत्सव या पर्व से है। 'सुरभावन' की मुद्रा से अंकित कुछ ध्रुवपदों में शाहआलम का उल्लेख प्राप्त होता है।

क्रमिक प्रस्तुत मालिका में 'सादत' की मुद्रा से अंकित रचनाएँ छम्मन साहब की हैं। उनकी ध्रुवपद शैली में अनेक रचनाएँ हैं यथा-

जौं जौं मारतंक चद्र सोहै आसमान नौहि
जौं जौं सेस-सीस भुव अचल बनी है,
जौं जौ गग-जमुन की धार धारामडल में,
जौं जौ कयलास में कुवरे सो धरी रहै ।

1 - मुसलमान और भारतीय संगीत, पृ० - 77.

2 - संगीत चिन्तामणि (प्रथम खण्ड) पृ० 357

जौ जौ छीरसागर उजागर जहाज बीच
जौ जौ विष्णु चक्र, असुरन पर गनी रहे।
'सादत' के प्रभु नवाव रसिक बहादुर जू
तौ लौ जग राबरी सुकीरवि बनी रहे।

विहाग की उक्त पकित्यौ ध्रुवपद शैली में हैं।

छम्मन साहब की ऐसी कृतियों प्राप्त होती है।

अकबर ने अपने कलाकारों की मदद से 'राग सागर' नामक किसी ग्रन्थ की रचना कराई थी। फकीरउल्ला की दृष्टि में 'राग सागर' और मानसिंह तोमर द्वारा लिखाये गये 'मानकुलूहल' में काफी अन्तर है।

जहागीर और शाहजहा के युग में ध्रुवपद की अनेक पुस्तक रचनाएँ प्राप्त होती हैं। शाहजहाँ ने कलावत लाल खा और जगन्नाथ कविराय नामक ध्रुवपद-रचनाकार और गायक को चाँदी से तुलवाया था। इसीप्रकार औरंगजेब विषयक ध्रुवपदों के साक्ष्य भी प्राप्त हो जाते हैं। जैसे कि राजसिंहासन पर बिराजमान औरंगजेब, उसकी वर्षगांठ, उसके गुणों की प्रशंसा इत्यादि विषयों पर अनेक ध्रुवपद मिलते हैं, इनमें से कुछ ध्रुवपद नायिका भेद से सम्बन्धित हैं। उदाहरणार्थ एक ऐसे ही ध्रुवपद में जिसकी रचना या तो मंगलामुखियों द्वारा की गयी है या फिर किसी उस्ताद द्वारा। बसंत के अवसर पर गाया गया एक ध्रुवपद, जिसमें मंगलामुखियों का कथन है - शाह औरंगजेब तुम हमारे साथ असख्य वर्षों तक धमारी खेलते रहो।⁶

मुहम्मदशाह रंगीले के दरबार में सदारंग ध्रुवपद गायक का उल्लेखनीय स्थान था।

इस प्रकार निष्कर्षित होता है कि 15-16वीं शताब्दी में प्रादुर्भूत ध्रुवपद शैली अपने विषय तथा सरलता के कारण काफी लोकप्रिय हुई।

अकबर के दरबार में ध्रुवप का बोलबाला रहा और खुसरो पद्धति भी बहुचर्चित रही।

ध्रुवपद गायकों के पास मध्य युगीन कला के कतिपय ध्वंसावशेष बाद में भी बरकरार रहे। स्तर में गिरावट होते हुए भी उनके पास बंदिशें, आनुवंशिक ताने तथा रागों का अपेक्षाकृत शुद्ध रूप था।

3- खयाल शैली की रचनाएँ -

'खयाल' अरबी भाषा का शब्द है, जिसका अर्थ 'ध्यान' होता है। भारतीय भाषाओं में भारतीय रागों के माध्यम से देवी-देवताओं के ध्यान गाये जाते थे। मुलसमान सुफी संगीत पसंद करते थे। उन्होंने भारतीय भाषाओं में 'अल्लाह, मुहम्मद और पीदों का ध्यान करना आरम्भ कर दिया, भाषा और राग भारतीय रहे। 'ध्यान' का पर्याय खयाल था अर्थात् खयाल शब्द का सम्बन्ध विषय से था, गान शैली से नहीं।¹

'खयाल' गायकी मध्यकाल से प्रचलन में आयी। इससे सम्बन्धित वाग्गेयकारों की रचनाएँ प्रायः यत्र-तत्र मिलती हैं।

हुसैनशाह शर्की द्वारा खयाल का आविष्कार किया गया ऐसा माना जाता है। मुहम्मदशाह रगीले ने शर्की द्वारा आविष्कृत खयाल का पुनरुत्थान किया था।

शाह बुरहानुद्दीन जानम (16वीं शता०) जैसे प्रसिद्ध सूफियों की ऐसी रचनाएँ 'खयाल' कही गयी हैं, जिनमें 'प्रेम की पीर' का चित्रण है।² पीर, पैगम्बर की प्रार्थना या ध्यान से मुक्त रचनाएँ, गजल की भाँति छन्दोबद्ध नहीं होती थीं, इसीलिए 'गजल' कव्वाली और खयाल का गायन एक ही वर्ग का कार्य था। आचार्य बृहस्पति के शब्दों में एक दृष्टि से यह कहा जा सकता है कि कव्वालों ने 'खयाल' के द्वारा 'ध्रुवपद' का जवाब दिया था।"

करमइमाम का कथन है कि धुरु, दोहा, माण, छद, प्रबंध और कवित्त के स्थान पर खयाल, कौल, कलवान, नक्श, गुल और तराना का आविष्कार किया गया।

1 - संगीत चिन्तामणि, पृ० 230

2 - मुसलमान और भारतीय संगीत, पृ० - 112

खुसरौ के खयाल में चार गिरे होते थे। कोल और कलवान की भाषा अरबी, नवश गुल और तराने की भाषा फारसी तथा खयाल की भाषा हिंदी थी।

पन्द्रहवीं सदी के उत्तरार्द्ध में जौनपुर के सुल्तान हुसैनशाह शर्की ने खयाल का आविष्कार करके प्रचार के लिए अपने समस्त साधनों का प्रयोग किया और बहुसंख्य रागों व गीतों की उद्भावनाये कीं।

13वीं और 14वीं शताब्दी में अलाउद्दीन खिलजी के शासन काल में संगीत का पुन उत्कर्ष हुआ। इस महत्वाकांक्षी शासक ने सांगीतिक प्रचार-प्रसार में प्रभूत योग दिया। इसके दरबारी अमीर खुसरौ ने संगीत क्षेत्र में तहलमा मचा दिया उसने सर्वप्रथम कव्वाली रीति को अपनाया खुसरौ द्वारा भारतीय संगीत को प्रदत्त अमूल्य निधियाँ हैं -

॥१॥ गायन शैलियाँ - खयाल, तराना, चतुरंग, त्रिजट आदि।

॥२॥ ताल - झूमरा, सूल, आडा, चारताल आदि।

॥३॥ वाद्य - तबला, सितार आदि।

शारंगदेव कृत 'संगीत रत्नाकर' में सांगीतिक विषयों का विस्तृत विवेचन है। 'संगीत रत्नाकर' पर उपलब्ध दो टीकाएँ हैं - एक सिंह भूपाल की टीका और दूसरी कल्लिनाथ की।

खयाल के आविष्कर्ता हुसैनशाह शर्की सूबेदार के पत्र से लेकर मुगल सम्राटों तक ने 'रत्नाकर' का नाम बड़े ही आदर के साथ लिया है। अनेक रचनाओं में 'रत्नाकर' एवं उसके विषय की चर्चा की गयी है। इतना ही नहीं मुगल सम्राटों को 'रत्नाकर' पर विचार करने वाला और उसका मर्मज्ञ बताया गया है। तानसेन से लेकर सदारंग और अदारंग तक के ऐसे ध्रुवपदों की प्राप्ति 'रत्नाकर' की उपादेयता व प्रासंगिकता को सिद्ध करती है।

लोदी काल में कव्वाली, गजल इत्यादि की प्रमुखता के साथ ही 'खयाल' का भी खूब प्रचलन होने लगा था। इस काल में अनेक रचनाएँ लिखी गयीं। मुगलशासक बाबर संगीत प्रेमी सम्राट था जिसके समय में खयाल व कव्वाली इत्यादि का प्रचलन हुआ। इस सन्दर्भ में यह कहना समीचीन होगा कि श्रृंगारिक रचनाएँ तो इस काल में की गयीं परन्तु इसके साथ ही साथ भारतीय संगीत के प्रचीन स्वरूप को भी अपनाया गया, उसकी अवहेलना नहीं की गयी। सामान्यतया सांगीतिक समारोहों का आयोजन होता रहता था।

इसी समय जौनपुर के सुल्तान हुसैन शाह शर्की (1458-1499) द्वारा 'खाल गायिकी' तथा अन्य नवीन रागों की रचना की गयी जिनमें जौनपुरी, तोड़ी, सिन्धु, भैरवी, रसूल तोड़ी, श्याम, सिन्दूरी इत्यादि उल्लेखनीय हैं।

इस सन्दर्भ में कतिपय विद्वानों का विचार है कि हुसैन ने खयाल का आविष्कार नहीं किया, बल्कि खयाल के समान गाना समाज में पूर्व प्रचलित था। उन्होंने तो केवल उस खयाल गायिकी को पसन्द किया और गायकों को प्रोत्साहन दिया। इसके परिणामस्वरूप खयाल गायन का प्रभूततः प्रचार-प्रसार होता गया।

वस्तुतः भारतीय मध्यकालीन इतिहास पर गौर किया जाय तो ज्ञात होता है कि इस समय संगीत के द्विविध रूप विकसित हो रहे थे। एक ओर चैतन्य महाप्रभु जैसे अनन्य भक्त सतों द्वारा भजन-कीर्तन तो दूसरी ओर मुस्लिम संगीतज्ञों द्वारा खयाल और कव्वालियों की रचना एवं उनका गायन। इस समय अनेक सांगीतिक शास्त्रीय रचनाएँ लिखी गयीं।

इसी समय 1550 ई० के लगभग 'स्वरमेल कलानिधि' नामक प्रसिद्ध सांगीतिक ग्रंथ की रचना हुई जिसके रचयिता थे रामामात्य।

मुगल शासक सम्राट अकबर के दरबार में मेल-पद्धति की व्याख्या करने वाला एक ग्रन्थ 'राग सागर' की रचना की गयी जिसमें अनेक राग-रागिनियों के ध्यान (खयाल) भी दिये हुए हैं। वस्तुतः अकबर का काल सांगीतिक दृष्टि से भी स्वर्णिम युग का प्रतिनिधित्व करता है जिसमें संगीत की लगभग सभी प्रवृत्तियाँ सुचाय ढंग से विकसित हुईं। उसके दरबार में 36 संगीतज्ञ थे।

मानसिंह तोमर के समय जहाँ एक ओर ध्रुवद शैली और कव्वाली का गोल-बाला था वहीं दूसरी ओर इनके साथ ही खयाल रचनाओं का भी प्रयोग प्रचुरता से किया जाने लगा बल्कि यूँ कहा जाय कि ध्रुवद का स्थान खयाल ने ही ले लिया था। इस काल में एक ऐसा वर्ग था जिसने ध्रुवद के स्थायी, अन्तरा तथा अलाप, बढ़त और कव्वाली की तान बान के मिश्रण से खयाल के नवीन स्वरूप को विकसित किया था। ये गायक सन्त कवियों की रचनाओं को खयाल का रूप देते थे और यह रचनाएँ काफी लोकप्रिय भी हो रही थीं।¹

अकबर कालीन भक्त कवियों की पक्ति में सूरदास जी अत्यन्त महत्वपूर्ण संगीतज्ञ के रूप में प्रतिष्ठित थे। इनके समय में 'ध्रुपद' और 'खयाल' दोनों का प्रचार समान रूप से था। ध्रुवद प्राचीनतम शैली थी तो 'खयाल' आधुनिकतम।

खयाल-गायन की दृष्टि से अवलोकन करने पर सूरदास के पद बड़े ही उपयुक्त प्रतीत होते हैं।

सूरदास के पदों में प्रयुक्त प्रमुख तालों में उल्लेखनीय है - एकताल झाप ताल, चचरी, ध्रुवताल, थमार ताल आदि सूर ने अपना एक भजन मनारे करिमाधौ सौ प्रीत सुनाकर अपने संगीत ज्ञान से अकबर के। चकित कर दिया था।

पुण्डरीक कृत 'रागमजरी' एक महत्वपूर्ण सांगीतिक रचना है। उन्होंने उत्तरभारत के संगीत परिष्कार में महत्वपूर्ण योगदान दिया था। जहाँगीर के समय में भी अनेक खयाल रचनाएँ प्रयुक्त की गयीं। उसके दरबार में विलास खाँ, छत्तर खाँ, खुर्रमदाद, मक्खु, परवेज दाद जैसे प्रसिद्ध गवैये मौजूद थे। जो विविध शैलियों में अपना गायन प्रस्तुत करते थे। 1625 ई० के लगभग रचित प० दामोदरमिश्र की रचना 'संगीत दर्पण' भी काफी महत्वपूर्ण है। इसमें राग-रागनियों के 'ध्यान' (खयाल) आकर्षक एवं मनोरंजक है।

शाहजहाँ के काल में ध्रुपद शैली का ज्यादा प्रचार-प्रसार था। इस काल के बारे में सकेतित होता है कि जिस प्रकार हमारा शास्त्रीय ज्ञान ध्रुपद खयाल में तथा मृदंग वाद्य 'तबले' में परिवर्तित हो गया था, वैसे ही 'कथक नृत्य' का विकास श्रृंगारिक, उत्तेजक एवं आकर्षक बनाने के लिए हुआ।

'अनूपसंगीतरत्नाकर' में भाव भट्ट ने भिन्न-भिन्न रागों के सैकड़ों प्राचीन ध्रुपदों का भी उल्लेख किया है।

मुहम्मदशाहरीले का सांगीतिक दृष्टिकोण से महत्वपूर्ण था क्योंकि ध्रुपद, धमार के स्थान पर खयाल, दुमरी, दादरा, कव्वाली जैसी गायन शैलियाँ तथा वीणा के स्थान पर सितार जैसे नीवनतम् तनुवाद्य का प्रचार एवं विकास इस काल में हुआ था। इसी शासक के दरबार में अदरंग और सदरंग ने प्रतिष्ठा प्राप्त की जो प्रसिद्ध गायक व रचनाकार भी थे। सदरंग मुहम्मदशाह के प्रिय गायकों में अग्रगण्य थे जिसने बादशाह को सन्तुष्ट करने के लिए हजारों खयालों की रचना की थी। चूँकि सम्राट को खयाल सुनने का बहुत शौक था, अतः सदरंग को पन्नाबाई और कमलाबाई जैसी सुकण्ठी महिलाओं को खयाल की शिक्षा देनी पड़ी। यही वह समय था जब ध्रुपद का हास होना शुरू हो गया था।

सरअसल सदारंग ने खयाल शैली को सुर, भाषा और लय से सजाया और सवारा था। उन्होंने खयाल में स्वर भाषा और लय की त्रिवेणी बहा दी। श्रेष्ठ भाषा के माध्यम से उन्होंने खयाल की रचनाओं को आकर्षक बना दिया। उस समय के समाज में लोग खयाल और कव्वाली सुनने को काफी महत्व देते थे, सर्वत्र रसिकता विद्यमान थी। सदारंग की रचनाये साहित्यिक होती थी जिनमें रसात्मकता, भावात्मकता, नायक-नायिका भेद इत्यादि का समावेश बखूबी होता था।

सदारंग को कव्वाली परंपरा की खयाल गायिकी को एक नवीन रूप एवं शैली देने का श्रेय दिया जाता है, फलतः खयाल की विषयवस्तु में शृंगारिकता झलकने लगी। खयाल अनेक गुणों के कारण लोकप्रिय होता गया।

कव्वाल बच्चों के खयालों में ताने मोतियों की माला के समान पिरोयी रहती थीं। उनकी छोटी-छोटी हरकतें अत्यन्त मोहक होती थीं, और गायक लय से खेलते थे।

सदारंग के भाई खुसरो खाँ अदारंग ने भी अनेकानेक खयालों की रचनाये की थीं, जो आज भी खूब प्रचार में हैं। यद्यपि वे स्वयं ध्रुपद गायन किया करते थे। पन्नाबाई और कमालबाई ने भी अनेक रागों की रचना की थी। इस प्रकार स्पष्ट होता है कि खयाल रचनाओं एवं खयाल गायिकी का इस युग में प्रभूत मात्रा में प्रचार-प्रसार हुआ था।

नवाब वाजिद अलीशाह एक उत्तम गायक व वाग्गेयकार थे जिन्होंने 'अख्तर' उपनाम से अनेक सादरे, खयाल, दुभरी और गजलों की रचना की थी। जैसे प्रचलित खमाज का सादरा "तुम बिसर गयी आज अपने गुनन की।" और वहार का प्रसिद्ध

खयाल - "फूलवाले कत मैका,
गडुवा मोल ले दे रे।"

उनकी लोकप्रिय रचनाये है।

प० विष्णुनारायण भातखण्डे जी ने 'हिन्दुस्तानी संगीत-पद्धति क्रांमक पुस्तकमालिका' नामक ग्रन्थ की रचना की। इसके चार भागो मे उत्तर भारत की संगीत के 45 लोकप्रिय एव प्रचलित रागो के ध्रुवद, धमार, विलम्बित एव द्रुत खयाल तराने, सरगम तथा लक्षण गीतों को स्वरलिपि दी गयी और 1922 मे प्रकाशित किया गया।

पंडित विष्णु वी०डी० पलुस्कर जी भी एक महान वाग्गेयकार थे जिन्होंने अनेक रचनाएँ संगीत जगत को प्रदान की जैसे - संगीत बाल बोध, भारतीय संगीत लेखन पद्धति, संगीत तत्व दर्शक, 'टप्पा गायन' एव अन्य अनेक पुस्तके। उन्होंने रागो मे खयाल, ध्रुपद आदि की वदिश और भक्ति साहित्य का समावेश करके गायन प्रशिक्षण देना शुरू किया। आपके प्रमुख शिष्यो मे प० ओंकार नाथ ठाकुर, प० विनायकराव पटवर्धन आदि उल्लेखनीय है।

बालकृष्ण दुआ ने भी कई खयाल रचनाए की थीं। ठाकुरनवाब अली की रचना 'मुआरिफुन्गभात' मे अनेक संगीत तत्वों रागादि का सकलन है।

प० रामाश्रय जी ने अनेक सांगीतिक ग्रन्थो की रचना की है, उन्होंने अभिनव गीताजलि मे अनेक रागों का सकलन किया है। इसके साथ ही आपने ध्रुपद, धमार, खयाल, दुभरी, टप्पा, तराना आदि हजारों बंदिशों की रचना की है।

उत्तर प्रदेश की वर्तमान दुभरी व खयाल गायिकाओ मे डॉ० गीता बनर्जी का महत्वपूर्ण स्थान है। आपने प० रामप्रसाद और रामाश्रय जी से शिक्षा प्राप्त की थी। वे खयाल, ठुमरी सभी मे निपुण थीं।

प० आँकारनाथ जी की प्रमुख रचनाएँ हैं- 'सगीताज्जलि, एव प्रणवभारती' जिसमें उन्होंने विभिन्न शैलियों पर प्रकाश डाला है। अमीर खॉं साहब के प्रिय विलम्बित खयाल से सम्बन्धित रचनाएँ उल्लेखनीय हैं। खयाल रचनाओं के गभीर गान प्रस्तुतीकरण हेतु कुमारगर्ध्व जी का नाम भी विशेष महत्व का है जिन्होंने ठुमरी, भजन, लोकगीतों में भी नैपुण्य प्रदर्शित किया था। कृष्णराव पंडित की 'सगीतालाप सचारी' आदि रचनाओं का महत्वपूर्ण स्थान रहा है। छोटे खयाल के अतिरिक्त ठुमरी-तराना के भी आप प्रेमी थे। तानसेन ने अनेक रागों की रचना की थी जैसे- दरबारी काहड़ा, मियों की सारंग मियों मल्हार इत्यादि। इसी प्रकार निसार हुसेन खॉं साहब के खयाल और तराना के कई रिकार्ड्स तैयार हो चुके हैं। केदार राग में निबद्ध "कान्हा रे नद नदन" का रिकार्ड तो अत्यन्त ही कलापूर्ण और लोकप्रिय है। 'फैयाज खॉं साहब खयाल में भी ध्रुवद धमार के सामन नोम-तोम का आलाप करते थे। बीच-बीच में 'तू ही अनन्त हरि' बोला करते थे। इन्होंने अनेक बंदिशों की रचना की। जे जेवन्ती में 'मोरे मंदिर अब लौं नहि आये' तथा राग जोग में 'आज मोरे घर आये' गीत की रिकार्डिंग भी हो चुकी है। ललित राग में 'तरपत हूँ जैसे जल बिन मीन' तथा नट विहाग में 'झन झन झन पायल बाजे' के रिकार्ड्स भी काफी लोकप्रिय रहे हैं।

बड़े रामदास जी की भी खयाल, ध्रुपद, ठुमरी तथा टप्पा आदि में रचनाएँ उल्लेखनीय रही हैं। शंकररावपंडित खयाल की स्थायी और अन्तरा भरने के बाद आलाप और बहलावा करते थे। इनके पास खयाल और टप्पे का विशाल कोष था।

4- ठुमरी शैली की रचनाएँ -

ख्याल गायन के पश्चात् जो शैली सांगीतिक दृष्टि से उल्लेखनीय है - वह ठुमरी ही है जिसके सन्दर्भ में पिछले अध्याय में चर्चा की गयी है। ठुमरी शैली की रचनाएँ जहाँ एक ओर प्रधानतया श्रृंगारिकता, रसात्मकता से संयुक्त या सम्पृक्त रही है वहीं उनमें नवीनता एवं आध्यात्मिकता का भी समावेशन कालांतरीय वाग्येयकारों द्वारा किया गया। अनेक कलाकारों ने ठुमरी गायन शैली को लोकप्रिय बनाने में प्रयत्न किया और रचनाएँ प्रस्तुत कीं।

इस सन्दर्भ में पंडित ओंकार नाथ जी का नाम सर्वथा उल्लेखनीय है जिन्होंने ठुमरी रचनाओं को आध्यात्मिकता का पुट दिया दूसरे शब्दों में भजन के रूप में प्रस्तुत करने में कामयाब रहे।

सुप्रसिद्ध संगीतज्ञ कृष्णराव जी ने अनेक ठुमरी रचनाएँ प्रस्तुत कीं। उस्ताद बडे़ गुलाम अली खाँ साहब पेचींदी हरकतों, दानेदार तानों से युक्त ठुमरी का प्रयोग करते थे।

अब्दुलकरीम खाँ साहब ठुमरी गायन में सिद्धहस्त कलाकार थे। आपकी गायी हुई ठुमरी-परक रचना है - "मत जइयो राधे जमुना के तीर" और "पिया बिन आवत नाहीं चैन" आदि। गिरिजादेवी जी ने भी ठुमरी गायन को विषय बनाया है। इसी प्रकार फैयाज खाँ साहब की ठुमरी जो बहुत ही मशहूर है - "बाजूबद खुल-खुल जाय" काफी लोकप्रिय है। बडेरामदास जी ने भी अनेक ठुमरी रचनाओं का गायन किया है। माणिकचर्म एवं सिद्धेश्वरी देवी के नाम भी ठुमरी रचनाओं के प्रसंग में उल्लेखनीय हैं।

सुप्रसिद्ध अदाकारा संगीतज्ञा हीराबाई बडोदेकर की ठुमरियों में 'पटदीप' राग में निबद्ध 'पिया नहि आये' काफी महत्वपूर्ण है, इसके साथ भैरवी में निबद्ध 'अकेली मत जइयो राधे जमुना के तीर' भी अतीव लोकप्रिय रही है।

रामचतुर जी की भी कतिपय ठुमरी शैली की रचनाएँ उल्लेखनीय हैं।

विनायकराव पटवर्धन जी के 'रागविज्ञान' में अनेक प्रचलित-अप्रचलित राग रागिनियों का वर्णन मिलता है।

रसूलन बाई प्रायः पूरबी अग की ठुमरी का गायन किया करती थीं।'

मुहम्मद शाह रगीले के काल में ठुमरी का भी सर्वाधिक प्रचलन था।

घर-घर में ठुमरी का गायन किया जाता था। जिन रागों में टप्पे होते हैं, वही ठुमरी के लिए भी प्रयुक्त होता है। ठुमरी में पजाबी, अक्ष, कव्वाली आदि तालें प्रयोग होती थीं। लखनऊ की ओर ठुमरी का प्रचलन अत्यन्त लोकप्रिय हुआ।

दरअसल भारत में ठुमरी का गायन कोठे पर हाने के कारण कुशल एवं उत्तम गायक ठुमरी गायन को अपेक्षाकृत निम्न समझा करते थे।

नवाब वाजि अली शाह ने अनेक ठुमरियों की रचना की थीं। उनकी सुप्रसिद्ध ठुमरी है - "बाबुल मोरा नैहर छूटो ही जाये।"

इसी प्रकार अनेक ठुमरी शैली की रचनाएँ यत्र-तत्र-सर्वत्र दृष्टिगत होती हैं।

5- टप्पा शैली की रचनाएँ -

टप्पा गायन शैली का प्रारम्भ प्रायः मध्यकाल से हुआ माना जाता है। इस सम्बन्ध में गुलामनवी शोरी का नाम विशेष उल्लेखनीय है, जो पंजाब के रहने वाले थे।¹ गुलामनवी एक अच्छे गायक भी थे। आजकल 'टप्पा' गायन की एक लोकमान्य शैली के रूप में समावृत्त है। इनके टप्पे खमाज, झिझोटी, भैरवी, सिन्धु इत्यादि रागों में उपलब्ध है। शोरी मियाँ जब गाते थे तो एक विलक्षण स्थिति होती थी और उस समय प्रयोग में आने वाले तान, कपन, गिटकिरी इत्यादि अनोखे ही मालूम पड़ते थे।

टप्पा में भी खयाल शैली में गायी जाने वाली तालों का प्रयोग किया जाता है। आधुनिक काल में टप्पा से सम्बन्धित विभिन्न रागों में रचनाओं का गायन होता है।

बनारस घराने की सगीतज्ञा गिरजा देवी तथा शली की रचनाओं का गायन प्रस्तुत करने में महत्वपूर्ण भूमिका निभाई है।

अवध के नवाब आसफुद्दोला के समय टप्पे को सगीत में स्थान मिला, जबकि उससे पहले वह पंजाब का एक विशेष लोकगीत समझा जाता था।² फैयाज खाँ साहब भी टप्पा रचनाओं का गायन में उपयोग किया है।

रसूलन बाई का नाम भी टप्पा शैली की रचनाओं के लिए आदर पूर्वक लिया जाता रहा है।

1 - भारतीय सगीत का इतिहास, पृष्ठ 139.

2 - सगीत चिन्तामणि, पृष्ठ 403 (प्रखंड)

बड़े रामदास जी ने भी टप्पा शैली की रचनाओं को महत्व दिया था।

पंडित शकरराव जी अन्यान्य गेय शैलियों के साथ ही टप्पा शैली की रचनाओं का गायन किया करते थे। उनके टप्पे का भी प्रचुर भंडार विद्यमान था। बनारस की गायिका सिद्धेश्वरी देवी ने टप्पा रचनाओं को अपने गायन कला का माध्यम बनाया है।

गवालियर घराने की एक विशेषता है कि इसमें टप्पा अग की मुरकियाँ प्रयोग होती हैं।

15वीं-16वीं शताब्दी के काल में 'रागचित्रमाला' का संयोजन भी हुआ जिसमें संगीत की विभिन्न राग-रागिनियों का वर्णन एवं चित्रण किया गया है।

पटियाला घराने में खयाल के अलावा टप्पा अग की ठुमरी गायन में पर्याप्त निपुणता गायकों में थी।

षष्ठम अध्याय

1. प्राचीन वाग्गेयकार एवं उनकी रचनाएँ -

भारतीय सागीतिक इतिहास की दृष्टि से वैदिकयुग प्राचीनतम ठहरता है। इस प्रकार कहा जा सकता है कि प्राचीन वाग्गेयकार एवं रचनाकार ब्रह्मा, विष्णु, महेश (ओम) की सर्जना के रूप में आर्यगण थे, जिन्होंने श्रेष्ठ, आकर्षक संगीत का प्रचार प्रसार करत हुए उसे सर्वथा लोकप्रिय बनाया।

इस युग में दो तरह की सागीतिक रचनाओं के दर्शन होते हैं एक तो शास्त्रीय संगीत और दूसरी लोक संगीत जिसमें युद्ध विजय सम्बन्धी घटनाओं का गान किया जाता था। वैदिक युग में उल्लिखित 'समन' और 'समज्जा' शब्द एक प्रकार से तत्कालीन सागीतिक समारोहों का ही रूप था। ऋग्वेद-प्राचीनतम रचना है जिसमें संगीत की त्रिविध स्वरूप सर्वत्र प्राप्त होते हैं, जिसके रचनाकार मन्त्रदृष्टा ऋषि होते थे।

यजुर्वेद में यज्ञादि क्रियाओं के संपादन में गाये जाने वाले मन्त्र - सागीतिक रचनाओं का ही एक रूप कहे जा सकते हैं, जिन्हें क्रमशः होता, अथर्वयु, उद्गाता तथा ब्रह्मा कहा गया है। अथर्व में सामवेद का पूर्ण गौरव-गान किया गया है इसके साथ ही 'गाथा', 'नाराशसी', 'रैभी' आदि लौकिक गीत प्रकारों-रचनाओं का उल्लेख भी प्राप्त होता है।

सामवेद तो पूर्णतया संगीतमय ही है जो भारतीय संगीत के विकास का प्रमुख स्रोत है। ऋचा सामगान का आधार है - ऋचि अध्यूढ साम गीयते ।¹ वस्तुतः सामगान का सम्बन्ध वेदाध्यायी वर्ग से रहा है।

पौराणिक रचनाओं - हरिवंश, मार्कण्डेय, वायु तथा विष्णुपुराण इत्यादि में भी संगीत का वर्णन मिलता है, जिनके रचनाकार ऋषिगण थे। इसके साथ ही याज्ञ 'वल्क्य', वर्ण-रत्न प्रदीपिका, प्रातिभा 'प्रदीपकी' तथा 'नारदी' इत्यादि ग्रन्थों में भी संगीत का परिचय मिलता है। इसी प्रकार रामायण एवं महाभारत जैसी मूर्धन्य रचनाओं अथवा महाकाव्यों में भी प्राचीन कालीन संगीत वादय के अन्तर्गत गणनीय है जिनके प्रणेता महर्षिद्वय बाल्मीकि एवं वेदव्यास जी हैं।

महाभारत काल में श्रीकृष्ण के अतिरिक्त अर्जुन भी महान् संगीतज्ञ थे, जिन्हें गार्धर्व विशारद कहा गया है। उन्होंने विराट की पुत्री उत्तरा को नृत्य व संगीत की शिक्षा दी थी।¹

जानपद युग में वत्सराज 'उदयन' नामक संगीतज्ञ का उल्लेख प्राप्त होता है, जिन्होंने संगीत के प्रचार-प्रसार के लिए बहुविध प्रयत्न किया। 'भास' कवि का 'स्वप्नवासवदत्ता' एक संगीतप्रधान रचना है।

पतञ्जलि के महाभाष्य में संगीत और वाद्य के साथ-साथ नृत्य के विषय में भी संकेत मिलते हैं।

प्राचीनकाल में हम अश्वघोष जैसे महान् संगीतज्ञ अथवा वाग्गेयकार का उल्लेख कर सकते हैं जिन्होंने 'बुद्ध चरित' नामक महाकाव्य की रचना की थी।

संगीत के मुख्यतम पुरुष आचार्य भरत नागयुगीन वाग्गेयकार, नाट्यकार थे जिन्होंने 'नाट्यशास्त्र' जैसी अमर कृति की रचना की। §300 ई०§

1 - गीत नृत्य विचित्र च वादित्र विविध तथा।

शिक्षयिषधाम्यह राजन् विराटस्थ पुरस्त्रिय ।"

भरत कृत नाट्यशास्त्र भारतीय संगीत की अनुपम एवं अद्वितीय देन है।
वस्तुतः यह एक सवागपूर्ण रचना है, जिसके विषय में उल्लिखित है -

न तद्ज्ञान न तच्चित्त्य न सा विद्या न सा

कला।

न स योगो न तत्कर्म, नाट्येऽस्मिन् यत्र

दृश्यते।।¹

इसके सैतीस अध्यायो में भारतीय संस्कृति के स्वर्णिम इतिहास के तत्व निहित हैं।

भरत से पूर्व संगीत पर कोई प्रामाणिक रचना नहीं मिलती है। वस्तुतः यह ग्रन्थ समूची भारतीय संगीत का आधार है। भारतीय इतिहास को दृष्टि में रखते हुए यह ज्ञात होता है कि गुप्त काल में सांगीतिक रचनाओं का सम्राटों द्वारा सम्मान किया गया। स्वयं समुद्र गुप्त एक कवि, संगीतज्ञ, वाद्यकला में निपुण सम्राट था।

चन्द्रगुप्त द्वितीय के दरबार में नवरत्नो में कालिदास का प्रमुख स्थान माना जाता था उनके दो गीतिकाव्य 'मेघदूत' और ऋतुसंहार महत्वपूर्ण सांगीतिक रचनाएँ हैं। सुप्रसिद्ध नाट्यकार भास के नाटक भी संगीतमयता से प्रोत हैं। इसी प्रकार विशाखदत्त मुद्रा राक्षस, शूद्रक (मृच्छकटिक) नाट्य रचनाएँ भी संगीत प्रधान हैं। इनमें संगीत के मूलभूत तत्वों के बारे में जानकारी मिलती है। उस समय के ग्रन्थों से यह स्पष्ट है कि वीणा तत्पुगीन महत्वपूर्ण लोकप्रिय वाद्य था।

वीणा के विविध प्रकारों-विपची, परिवादिनी, किन्नरी आदि का उल्लेख तत्कालीन रचनाओं में प्राप्त होता है। भरत पुत्र दत्तिल ने 'दत्तिलम' की रचना की थी, जो भारतीय संगीत की श्रेष्ठ रचना मानी जाती है। दरअसल गुप्त काल संगीत प्रिय सम्राटों का स्वर्णकाल था।

वाण भट्ट ने शिवलिंग की अवटपुष्पिका पूजा प्रसंग में 'ध्रुवांगीति' के गायन का उल्लेख किया है। पचतत्र नामक प्राचीन रचनाओं में सप्तस्वर तीनग्राम, इक्कीस मूर्च्छनाओं तथा छत्तीस रागों का उल्लेख भरत के मतानुरूप ही प्राप्त होता है। गुप्तयुग में छलित, ताडव, आरभटी, नामक नृत्य प्रचलित थे।

सम्राट हर्ष का संगीत ज्ञान उच्चकोटिक था, जहाँ वह एक उच्च कवि रचनाकार व वही एक कुशल गायक भी था, इस प्रकार हम उसे प्राचीन वाग्गेयकार की श्रेणी में परिगणित कर सकते हैं।

हर्ष की नाट्यरचनाओं (नागानन्द, प्रियदर्शिका) से ज्ञात होता है कि उसे संगीत के शास्त्रीय पक्ष, राग, रागिनियों का सम्यक ज्ञान था। वाणभट्ट¹ की कविता पूर्णतः संगीतमयी हुआ करती थी, जिनके रचित गीतों को महिलाये मनोविनोदार्थ गाया करती थीं। स्वयं वाणभट्ट एक श्रेष्ठ गायक भी थे। वाद्यों में परिवादिनी, विपची, बल्लश्री ग्रीषवती इत्यादि का उल्लेख मिलता है।

हर्ष के ही काल (606-647) में महान संगीतज्ञ, वाग्गेयकार मत्तग (6ठी शता०) हुए जिन्होंने 'बृहद्देशीय' जैसे मूर्धन्य सांगीतिक ग्रन्थ की रचना की थी। इस ग्रन्थ में सर्वप्रथम देशी संगीत का निरूपण किया गया है और रागों का विस्तारश वर्णन किया

गया है। मतंग को चित्रा, किन्नरी प्रभृति वीणाओं के आविष्कार का भी श्रेय दिया गया है। वीणा पर परदे लगाने की योजना प्रथमतः मतंग ने ही की थी। उनकी रचना वृहद्देशीय में आठ अध्याय है। जिनमें राग, स्वर और प्रबन्धाध्याय ही प्राप्त हैं। आज भी मतंग का यह ग्रन्थ भारतीय संगीत की अनुपम निधि के रूप में मान्य है। जाति गायन के स्थान पर 'राग गायन' का आरम्भ इन्हीं के समय से हुआ माना जाता है।

मतंग के 'वृहद्देशीय' के अतिरिक्त सातवीं और आठवीं शताब्दियों में नारदकृत 'नारदीय शिक्षा' और संगीत मकरद, विशेषतः उल्लेखनीय हैं। सामवेद की उत्तम शिक्षा के लिए नारद ने 'नारदीय शिक्षा' नामक ग्रन्थ की रचना की जिसका मुख्य विषय सामगान है। यह ग्रन्थ दो भागों में विभक्त है। प्रत्येक भाग में आठ कणिकाएँ हैं। वस्तुतः सांगीतिक इतिहास में 'नारदीय शिक्षा' का महत्वपूर्ण स्थान है।

नारद का दूसरा महत्वपूर्ण ग्रन्थ है 'संगीतमकरद' (7वीं शताब्दी) जिसके प्रारम्भ में संगीत की परिभाषा दी गयी है।¹ यह ग्रन्थ चार प्रकारों में विभक्त है ॥1॥ प्रकार ॥2॥ कम्पन ॥3॥ जाति और ॥4॥ समय। संगीतमकरद में वर्णित रागों के वर्ग 'रागरागिनी' पद्धति का आधार बने।

नाटककार भवभूति का काल राजपूतों का शासन समय था। इन्होंने 'महावीर चरित' तथा 'मालतीमाधव' आदि ग्रन्थ लिखे थे। ये नाटक भी पूर्णतया संगीतमय थे।

दशवीं शताब्दी उत्तरार्द्ध के प्रमुख आचार्य संगीत एवं नाट्य, अलङ्कार शास्त्र के प्रणेता अभिनवगुप्त ने 'अभिनव भारतीय' नामक ग्रन्थ की रचना की थी।

नवीं शता० के लगभग 'सुधाकलश' की रचना 'सगोतोपनिषत्सार' भी उल्लेखनीय रही है।

सुप्रसिद्ध संगीतज्ञ, वाग्गेयकार जयदेव (12वीं शता०) उत्तर भारत के उल्लेखनीय कवि-गायक थे। आपकी रचना 'गीतगोविन्द' आज भी जन-जन के मन को आह्वानित करती रहती है। इस रचना में राधा कृष्ण विषयक प्रबन्ध गीत है, जिन्हें आज भी प्रत्येक गायक ताल स्वरों में आबद्ध कर गाते हैं। दक्षिण भारत के कतिपय देवालयों में नृत्य के साथ इनकी अष्टपदियों का अभिनय भी किया जाता है, जिनमें ताल और लय के साथ भाव-प्रदर्शन भी होता है।

जयदेव कृत कतिपय ध्रुवद भी प्राप्त होते हैं। परवर्ती प्रबन्धों, इसके प्रभाव को दो रूपों में व्याख्याति किया जाता है - १। ध्रुपदों और वैष्णव पद-साहित्य में पदशैली के रूप में और २। दूसरे गीत-गोविन्द के आधार पर रचित 'गीत गिरिश', संगीत गंगा धरम, कृष्णलीला तरंगिणी, आदि प्रबन्ध रचनाओं के रूप में। इस प्रकार गीतकार, संगीतज्ञ जयदेव एक महान वाग्गेयकार भी सिद्ध होते हैं। इसके साथ ही अन्य प्राचीन कालीन वाग्गेय कारों, शास्त्रकारों में कोहल, दत्तिल, विशाखिल, शार्दूल (हस्ताभिनय) मत्तग इत्यादि भी उल्लेखनीय रहे हैं।

2 मध्यकालीन वाग्गेयकार एवं उनकी रचनाएँ -

मध्यकाल का आरम्भ ग्यारहवीं शती के लगभग से माना जाता है। इस काल के शुरुआती दौर में उत्तर तथा दक्षिण की संगीत-पद्धतियों में पृथक्त्व दृष्टिगत होने लगता है। भारत में 13वीं शती तक मुस्लिम सत्ता सुदृढ़ रूपेण स्थापित हो गयी थी। इसका परिणाम यह हुआ कि उत्तरी भारतीय संगीत पर फारसी सभ्यता, कला, संगीत इत्यादि का प्रभाव पड़े बिना नहीं रह सका। जैसा कि हम देखते हैं पूर्वमध्यकाल तक ग्राम राग और जातियों का प्रचलन था जबकि विवेच्य काल में राग गायन का प्रचलन होता गया। ध्रुप और खयाल इसी समय विशेष रूपेण प्रचलित हुए।

मुसलमानों के साथ ही साथ भारत में अनेकानेक सूफी मुस्लिम संतों का भी योगदान इस सदर्भ में रहा है। सूफी संत संगीत को आराधना का एक प्रमुख माध्यम बनाते थे। कतिपय विद्वानों ने मुस्लिम प्रभाव की आलोचना भी की है। उनके अनुसार मुसलमान शासकों के दरबार में भी परिस्थिति ऐसी नहीं थी कि विशुद्ध भारतीय भावनाएँ तथा भारतीय कलाएँ उभर सकें।¹ दरअसल इन मुस्लिम शासकों ने प्रायः अपने ही सहधर्मियों का दरबार में संगीतज्ञों के पद पर नियुक्त कर रखा था। वे प्राचीन भारतीय ग्रन्थों, रचनाओं को भलीभाँति न समझ सके फलतः उनके प्रति उपेक्षित भाव ही अपनाया गया। कालान्तर में लगभग 13वीं-14वीं शताब्दी में जब अलाउद्दीन खिलजी का शासनकाल आरम्भ हुआ तो संगीत का फिर से उत्थान आरम्भ हो गया। अलाउद्दीन खिलजी स्वयं एक संगीत प्रेमी सुल्तान था।

खिलजी के दरबार में अमीर खुसरो जैसे उल्लेखनीय संगीतज्ञ की महत्वपूर्ण स्थिति थी जिसने भारतीय संगीत के क्षेत्र में हलचल मचा दी। अमीर खुसरो को श्रेष्ठ वाग्गेयकारों की श्रेणी में परिमाणित किया जा सकता है। अमीर ने सर्वप्रथम भारतीय संगीत में कव्वाली पद्धति को अपनाया। अनेक प्रकार की आधुनिक रागों के प्रचलन का श्रेय भी खुसरो को दिया जाता है पछा राग 'लिलफ' साज गिरी, 'सरपरदा' इत्यादि। खुसरो द्वारा भारतीय संगीत को जो अमूल्य निधियाँ प्रदान की गयीं वे हैं - विभिन्न गायन शैलियों का प्रचलन प्रसार यथा - खयाल तराना, चतुरंग, त्रिवट इत्यादि तालों के अन्तर्गत झूमरा, सूल, आडा, चारताल आदि आते हैं। वाद्यों में तबला, सितार इत्यादि उल्लेखनीय हैं।

दक्षिण का संगीतज्ञ गोपाल नायक अमीर खुसरो का समकालीन था। दोनों के मध्य सांगीतिक प्रतियोगिता के अनेक उदाहरण प्राप्त होते हैं।

मध्यकालीन दक्षिण भारतीय वाग्गेयकारों में ५० शारंगदेव का उल्लेख करना आवश्यक हो जाता है। क्योंकि १३वीं-१४वीं शताब्दी के मध्य एक महत्वपूर्ण कड़ी के रूप में शारंगदेव हमारे समक्ष आते हैं। 'संगीत रत्नाकर' आपकी उल्लेखनीय सांगीतिक रचना है। यह महत्वपूर्ण सांगीतिक कृति छ सौ वर्षों से भारतीय संगीत का मार्गदर्शन करता रहा है। गार्धर्व तथा उसके परवर्ती विकास की जानकारी के लिए संगीतरत्नाकर ही एक आधार ग्रन्थ है। ऐसा माना जाता है कि 'संगीतरत्नाकर' पर प्रायः सात टीकाएँ लिखी गयी हैं जिनमें सम्प्रति दो संस्कृत टीकाएँ प्राप्त होती हैं - एक सिंह भूपाल की टीका और दूसरी कल्लिनाथ की टीका। उक्त दोनों ही विद्वानों ने 'संगीतरत्नाकर' की महत्ता को श्रद्धा के साथ स्वीकार किया है।

संगीत रत्नाकर के आरंभ में संगीत की परिभाषा का उल्लेख किया गया है।¹

इस ग्रन्थ से विदित होता है कि मार्ग का उपयोग देवपूजा में होता है। देशी संगीत की तुलना में मार्गी संगीत कहीं ज्यादा नियमबद्ध है। जहाँ एक ओर वह धार्मिक उद्देश्य से युक्त है वहीं दूसरी ओर देशी संगीत लोकरज्जनार्थ होता है।

प्राचीन संगीत में जो स्थान नाट्यशास्त्र को मिला था वही स्थान मध्यकालीन संगीत में 'संगीत रत्नाकर' का था। इस श्रेष्ठ ग्रन्थ के सात अध्याय हैं - स्वराध्याय, नादाध्याय, रागविवेकाध्याय, प्रकीर्णाध्याय, 'तालाध्याय, वाद्याध्याय एवं नर्तनाध्याय। ग्रन्थारंभ में लेखक ने आत्मपरिचय कुछ इस प्रकार प्रस्तुत किया है - मेरा वंश काश्मीर का है और उसके मूलपुरुष है - वृषगण। उसी वंश के भारन्कर नामक एक पुरुष काश्मीर से दक्षिण भारत में चले आये थे। उनके पुत्र श्री सोढल राजा सिंहल थे।

आचार्य शारंगदेव ने भरत मुनि के 'नाट्यशास्त्र' और मतंग के बृहद्देशीय ग्रन्थों को आधार मानकर अपने उक्त महत्वपूर्ण कृति की रचना की थी। उनके काल में जातियाँ लुप्तप्राय हो गयी थीं, उनका स्थान रागों ने ले लिया था। हुसैनशाह शर्की सूबेदार के पत्र से लेकर मुगल सम्राट पर्यन्त सभी ने 'संगीतरत्नाकर' की प्रशंसा स्वीकारी है। तानसेन से लेकर सदारग और अदारग तक के मिलने वाले ध्रुपदों से यह सिद्ध होता है 'रत्नाकर' एक विशाल श्रेष्ठ सांगीतिक रचना है।

लोदियों के काल (1414 ई० - 1526 ई०) तक पूरे देश में अनेक नवीन गायन शैलियाँ विकसित हुईं, कव्वाली, गजल, खयाल, ठुमरी के साथ ही 'समूह गान' और नृत्यकला का भी प्रभूत विकास हुआ। इस काल में अनेक संगीतज्ञ हुए और उन्होंने कई पुस्तकों का भी सृजन किया।

इनमें लोचन की 'रागतरंगिणी' एक महत्वपूर्ण संगीतशास्त्र है। लोचन पंडित का ग्रंथ 15वीं शताब्दी के आसपास लिखा गया। सर्व प्रथम इसी ग्रन्थ में घाट राग के वर्गीकरण का स्तुत्य प्रयास किया गया। उन्होंने 'रागतरंगिणी' में प्राचीन राग-रागिनी पद्धति के स्थान पर थाट पद्धति अपनायी गयी है। लोचन ने अपने ग्रंथ में गायन के दो रूपों का उल्लेख किया है -

॥१॥ निबद्ध गान

॥२॥ अनिबद्ध गान।

पूर्व ग्रन्थकारों के समान उन्होंने भी एक सप्तक में 22 श्रुतियों को मान्यता दी है। उन्होंने श्रुति-विभाजन भी सप्तस्वरों के बीच में 'चतुश्चतुरश्चैव षड्ज, मध्यम, पचम, ही माना है। स्वर भी अन्तिम श्रुति पर प्रकट होता है। लोचन ने अपना शुद्ध थाट वर्तमान काफी थाट के समान माना है। उनके शुद्ध 'ग' और शुद्ध 'नि' हिन्दुस्तानी पद्धति के कोमल 'ग' और कोमल 'नि' है। रागतरंगिणी में बारह थाटों का उल्लेख किया है और 75 अन्य रागों का वर्गीकरण भी इनके अन्तर्गत किया है। भैरवी, तोड़ी, गौरी, कणाट, केदार, ईमन, सारंग, मेघ, घनाश्री, पूर्वी, मुखारी, और दीपक। भैरवी का वर्णन इस प्रकार है -

"शुद्धा सप्तस्वरा रम्या, वादनीया प्रयत्नत ।

तेन वादनमात्रेण, भैरवी जायते शुभा ।"

रागतरंगिणी में विद्यापति के गीतों पर भी विवेचन किया गया है।

मुगलकाल में संगीत का प्रचार-प्रसार बहुतायत से हुआ क्योंकि मुगल सम्राटों की संगीत के प्रति काफी रुचि थी। बाबर स्वयं एक कुशल संगीतज्ञ था। वह कविता भी लिखा करता था।

उसके दरबार में शाह कुली और गुलाम गदी श्रेष्ठ कलाकार रहते थे। उन्होंने अनेक नवीन रागों की और धुनों की रचना की थी। बाबर के काल में खयाल, कव्वाली इत्यादि का प्रचुर प्रयोग किया जाता था। शृंगारिक रचनाएँ तो अनेक लिखी गयीं पर इसके साथ ही साथ भारतीय संगीत के प्राचीन स्वरूप को भी विकृत नहीं किया गया।¹

५० कल्लिनाथ की टीका भी इस युग की महत्वपूर्ण रचना है। यह टीका 'संगीतरत्नाकर' के शास्त्रीय स्वरूप को निखार देती है। जौनपुर के शर्कियों का योगदान भी उल्लेखनीय है। इस युग में एक ओर मुस्लिम शासकों द्वारा संगीतज्ञों को राज्याश्रय प्रदान किया जा रहा था। संगीत के शृंगारिक स्वरूप के साथ ही भारतीय वैष्णव एवं भक्त संगीतज्ञों की भजन कीर्तन शैली ने चार चाँद लगाया।

उस काल में अनेक संगतज्ञों ने अनेक सुंदर रचनाएँ भी कीं। उन्होंने संगीत के शास्त्रीय स्वरूप को उभारा।

इसी प्रसंग में १६वीं शताब्दी के लगभग कर्नाटकी संगीत का एक प्रसिद्ध ग्रन्थ लिखा गया, जिसकी रचना दक्षिण के सुप्रसिद्ध वाग्गेयकार श्री रामामात्य ने की थी। रामामात्य का 'स्वरमेलकलानिधि' वस्तुतः एक महत्वपूर्ण रचना कही जा सकती है। इस कृति में अनेकानेक रागों की चर्चा की गयी है। इसमें पाँच प्रकरण प्राप्त होते हैं - १। उपोद्घात - प्रकरण, २। स्वर-प्रकरण, ३। वीणा-प्रकरण, ४। मेल-प्रकरण, ५। राग-प्रकरण। स्वर प्रकरण में संगीतज्ञ महोदय ने संगीत को 'गर्ध्व' और 'गान' नामक दो भागों में बाँटा है, उनके अनुसार, गर्ध्व वह संगीत है जो हमारे यहाँ अति प्राचीन काल से प्रचलित रहा है। इसका उद्देश्य केवल मानव को मुक्त कराना है।

यह गान्धर्वी द्वारा गाया-बजाया जाता है।" रामामात्य जी ने बाइस श्रुति और सात शुद्ध स्वरों का वर्णन किया है। इसका आधार उन्होंने प्राचीन विभाजन को ही माना है। आपने सात शुद्ध और सात विकृत स्वरों को मान्यता दी है। रामामात्य के चौदह स्वर हैं - ११ शुद्ध षड्ज, १२ शुद्ध ऋषभ, १३ शुद्ध गंधार या पचश्रुति ऋषभ, १४ साधारण गंधार या षट्श्रुति ऋषभ, १५ अतरगंधार, १६ च्युत मध्यम गंधार, १७ शुद्ध मध्यम १८ च्युत पचम मध्यम, १९ शुद्ध पचम, १० शुद्ध धैवत, ११ शुद्ध निषाद या षट्श्रुति धैवत, १२ कौशिक निषाद या षट्श्रुति धैवत, १३ काकली निषाद और १४ च्युत षड्ज निषाद।

वीणा प्रकरण के अन्तर्गत रामामात्य जी ने शुद्ध एवं विकृत स्वरों की विवेचना की है, इसके वीणा के तारों को मिलाने तथा पदों को बाँधने की विधि का भी उल्लेख किया है।

'भेलाप्रकरण' में रागवर्गीकरण हेतु बीस घाटों का उल्लेख भी किया गया है यथा - गुन्याररी, मालव, गौल, श्री, सारंग, नट, टिन्शेल, शुद्ध राम क्रिया, देशाक्षी कनल गौल, शुद्ध नाट, आहीरी, नादरामकी, शुद्ध बराली, रीति गोड, बसंत भैरवी, केदार गोड, हिज्जुजी सामवराली, रेवगुप्त, सामंत काभोजी।

राग प्रकरण के अन्तर्गत रामामात्य जी ने 63 रागों का वर्गीकरण किया है।

मुगल सम्राट अकबर एक महान कला एवं संगीतप्रिय शासक था जिसने अपने दरबार में अनेक युयोग्य संगीतकारों को आश्रय प्रदान किया। अकबर के नवरत्नों में 'तानसेन' का सर्वोपरि है, जिन्हें 'कष्टाभरण वाणी विलास' की उपाधि से विभूषित किया गया था। अन्य कलाकारों में उल्लेखनीय हैं - रामदास, शुबहान खाँ, मियाचौद, वीरमण्डल खाँ, सरोद खाँ, मियालाला चौद खाँ, वीणा वादक साहब खाँ इत्यादि। अनेक कलाकार

मुस्लिम संगीत में भी पारगत थे। अकबर के दरबार में दक्षिणी संगीतज्ञ भी सम्मान पाते थे, जिनमें पुण्डरीक विट्ठल का नाम उल्लेखनीय है।

इसी समय का रचित 'राग सागर' नामक ग्रन्थ भी उल्लेखनीय है जिसमें मेलपद्धति की व्याख्या की गयी है।

अकबर के नौ-रत्न-शिरोमणि तानसेन ने भारतीय संगीत के लिए स्तुत्य योगदान किया और संगीत-सम्राट कहलाये। तानसेन की प्रमुख रचनाये ध्रुपद के रूप में हैं जिनका सकलन 'रागकल्पद्रुम' जैसे ग्रन्थों में प्राप्त होता है।

संगीत सम्राट की तीन रचनाएँ हैं - संगीत सार, रागमाला तथा गणेश स्तोत्र। तानसेन के प्रचलित राग, दरबारी कान्हड़ा, मियाँ की मल्हार, मेघ आदि अत्यन्त प्रसिद्ध हैं। तानसेन का कठ स्वर अत्यन्त पुष्ट और पाटदार था।¹ सम्राट अकबर द्वारा कण्ठाभरण बाजी विलास की उपाधि से विभूषित करना स्वाभाविक ही था। तानसेन जहाँ एक ओर मूर्च्छना पद्धति में प्रवीण थे वहीं दूसरी ओर मुकाम पद्धति के भी ज्ञाता थे। इस प्रकार मध्यकालीन वाग्गेयकारों में तानसेन निसर्बह अग्रगण्य ठहरते हैं।

16वीं शताब्दी का काल कई दृष्टियों से महत्वपूर्ण रहा है। इस समय एक ओर तो शास्त्रीय संगीत का स्वरूप मुस्लिम दरबारों में सवरा तो दूसरी ओर भक्त कवियों ने अपने काव्य या पदों से भक्तिमय संगीत का वातावरण तैयार किया, इन भक्तिधारा के कवियों में मीरा, सूर, तुलसी, कबीर, परमानंद दास तथा कुभनदास आदि उल्लेखनीय रहे हैं।

भक्त कवि सूरदास महान संगीतज्ञ के रूप में भी प्रसिद्ध थे। उन्होंने अपने समय प्रायः सभी प्रचलित राज-रागनियों को अपने काव्य में स्थान दिया। इतना ही नहीं आपने गायन-वादन और नृत्य तीनों सांगीतिक शैलियों को अपनाया। सूरदास का 'सूरसागर' तो सचमुच ही साहित्य-संगीत का अगाध सागर है। इनके समय ध्रुवद प्राचीनतम शैली थी जबकि खयाल आधुनिकतम, इसी के साथ एक अति प्राचीन काल से चली आ रही पारस्परिक लोकसंगीत की शैली भी थी। महाकवि सूरदास इन सभी शैलियों से परिचित थे और इनका उपयोग उन्होंने अपने काव्य में किया था। खयाल गायन की दृष्टि से इनके पद बड़े अच्छे बन पड़े हैं।"

महाकवि सूर के काव्य में अनेकानेक विविध तालों का प्रयोग हुआ है, जैसे एकताल, झपताल, चचरीताल, ध्रुवताल, धमारताल आदि विशेष है। अनेक वाद्ययंत्रों का भी उल्लेख प्रसंगत हुआ है।

'सूरसागर' में 87 राग-रागनियों का प्रयोग किया गया है जैसे- आसावरी, सारंग विलावल, कान्हारा, घनाश्री, मारम, रामकली, केदार मल्हार इत्यादि, सूरदास जी स्वयमेव एक श्रेष्ठ गायक थे, जो इन पदों को बड़ी तल्लीनता के साथ गाया करते थे। मुगल काल में भारतीय संगीत के पावन सौन्दर्य की रक्षा सूरदास के पदों के माध्यम से हुई। यह कला सर्वथा उपयुक्त ही होगी। सूरदास के पदों में सभी आवश्यक सांगीतिक तत्वों का समावेश हुआ है।

सूरदास के उपरान्त सुप्रसिद्ध भक्त कवयित्री, साध्वी मीरा की गणना भी श्रेष्ठ संगीतज्ञों में की जाती है, जो सर्वथा तर्कसंगत ही है। मीराबाई, गायन, वादन तथा नृत्य

मे पारगत नारी संगीतज्ञा थीं जिन्होंने संगीत साधना से भारतीयता की अलख जगायी।
बाल्यावस्था ही मीरा श्रीकृष्ण अन्यन्य आराधिका हो गयी थीं।

उनका समग्र ससार ही कृष्णमय था। वस्तुतः मीरा का एक ही उद्देश्य था, ध्येय था - अपने प्रियतम कृष्ण का रजन, मनरजन, वे सर्वात्मभावेन उन्हीं में रमी थी, बसी थीं। मीरा की साधना में साज, करताल, एकतारी, इत्यादि वाद्य तथा नृत्य के समय गायन - इनका सम्मिलन-प्राप्त होता है। मीरा की दृष्टि में 'गीत-काव्य' का प्रमुख आदर्श था - 'गीत गोविन्द' वृन्दावन के पश्चात् मीराबाई ने गुजरात की ओर गमन किया जहाँ उन्होंने लोकगीतों को शास्त्रीय स्वरूप प्रदान किया। यही कारण है कि उनके गीतों में लगभग साठ राग-रागिनियों का वर्णन मिलता है। मीराबाई के अनेक राग माड जैसे राजस्थान, व्रज तथा गुजरात में प्रचलित हैं।

इस प्रकार मध्यकालीन संगीतकारों अथवा वाग्गेयकारों में मीरा निसंदेह भारतीय संगीताकारा की एक चमचमाती हुई, अक्षय कीर्ति सयुक्ता सितारिका सिद्ध होती है। मध्यकालीन वाग्गेयकारों, संगीतज्ञों में हम भक्त कवि कुल चूडामणि तुलसीदास का भी उल्लेख कर सकते हैं। आपका विश्वाद्य महाकाव्य 'रामचरितमानस' पूण रूपेण सांगतिक रचना है। आपकी दृष्टि में संगीत और काव्य का रूप एक ही था, दोनों को साथ लेकर ही वे विकास के पथ पर प्रवृत्त होते चले हैं।

वस्तुतः साहित्य के साथ-साथ भारतीय संगीत के क्षेत्र में भी तुलसीदास जी का स्थान सर्वथा समादरणीय है। तुलसी की रचनाओं में रामचरित के साथ ही कवितावली, गीतावली, श्रीकृष्णगीतावली आदि उल्लेखनीय हैं जिनमें अनेकानेक राग-रागिनियों का सविस्तर वर्णन हुआ है। उनके पद शास्त्रीयता से भी ओत-प्रोत हैं। आसावरी, कान्हणा, केदार,

भैरव, बसंत तथा रामकली आदि विशेष उल्लेखनीय है। इसी तरह कबीर, रैदास, दादू, मलूकदास, इत्यादि सन्तों की सार्वजनीन भाषा में पदावलियों में सर्वत्र संगीतमयता के दर्शन हो जाते हैं। सूफी गायकों, पीरों ने संगीत के माध्यम से आध्यात्मिक दर्शन को सरलता से लोगों के समक्ष प्रस्तुत किया। 'कव्वाली शैली' का वास्तविक निखार इन्हीं लोगों के द्वारा हुआ।

सूरदास जी की 'सूरसारावली' जैसे ग्रन्थों में संगीत के अनेक शास्त्रीय पारिभाषिक शब्दों का उल्लेख मिलता है। उदाहरणार्थ कुछ शब्द हैं - अग, नाद, ग्राम, 22 श्रुतियाँ, इक्कीस मूर्च्छनाएँ, सप्त-स्वर, आरोही, अवरोही इत्यादि।

पंडित पुण्डरीक विट्ठल कर्नाटक पद्धति के एक स्वनामधन्य संगीतज्ञ थे जिन्होंने सद्भाग चन्द्रोदय, रागमजरी, राग माला, तथा नर्तन निणय, जैसे श्रेष्ठ ग्रन्थों की रचना की। उनकी रचनाएँ पूर्णतः स्पष्ट हैं उनका सप्तक है - 'स रे रे म प ध ध सा' - जो आधुनिक दक्षिणात्य संगीत का भी शुद्ध सप्तक है।

सद्भाग चन्द्रोदय में उन्होंने 22 श्रुतियों को मान्यता दी है, ध्वनि के तीन स्थान मन्द्र, मध्य और तार माने हैं। उनकी यह रचना उत्तरी संगीत हेतु एक आदर्श रचना है। 'रागमाला' में परम्परागत शैली में भारतीय रागों का 'रागरागिनी' और पुत्र रागों में वर्गीकरण किया है। उनके 6 राग इस प्रकार हैं -

शुद्ध भैरव व हिंदोलों

देशिकारस्तत परम् ।

श्री राग शुरू नाटस्य

नह नारायणैव च ॥¹

1610 ई० में विरचित 'रागविवोध' सोमनाथ की सुप्रसिद्ध सांगीतिक रचना है। इसमें उत्तर और दक्षिण दोनों पद्धतियों के स्वर नामों का उल्लेख प्राप्त होता है।

ऐतिहासिक दृष्टि से सोमनाथ जी का 'राग विवोध' उत्तरी संगीतज्ञों के लिए महत्वपूर्ण ग्रन्थ है।

1625 ई० में प० दामोदर ने भी एक महत्वपूर्ण रचना भारतीय संगीत को प्रदान की जिसका नाम 'संगीत दर्पण' है। इसमें 'राग-रागिनियों' के ध्यान अत्यन्त आकर्षक एवं मनोरंजक है। इस ग्रन्थ के दो अध्याय स्वर एवं राग शीर्षक से हैं।

मुगल सम्राट शाहजहाँ के समय में भी अनेक संगीतज्ञ व वाग्गेयक हुए। हैदर खाँ, लाल खाँ, रामदास, भट्टाहरे, जगन्नाथ पंडित इत्यादि उसके दरबारी संगीतज्ञ थे।

उत्तर भारत की सर्वाधिक लोकप्रिय महत्वपूर्ण रचना 'संगीत पारिजात' का उल्लेख करना अति आवश्यक हो जाता है, जिसके रचनाकार '10 अहोबल' जी हैं।

सर्वप्रथम वीणा में स्वरस्थान निर्धारण की नवीन पद्धति अपनायी इनके द्वारा ही अपनायी गयी। अहोबल का शुद्ध घाट पर आधुनिक प्रचलित काफी थाट के समान है। संस्कृत भाषा में रचित यह ग्रन्थ पचाध्यायों में विभक्त है - ॥1॥ स्वरप्रकरण, ॥2॥ मूर्च्छना प्रकरण, ॥3॥ स्वरविस्तार प्रकरण, ॥4॥ गमक प्रकरण और ॥5॥ समय प्रकरण। रचनाकार ने नाद ब्रह्म या स्वर से ईश्वर की समानता बतायी है। अहोबल के विचार से जो व्यक्ति वीणावादन के महत्व को समझता है। श्रुति और स्वरों के जातिभेद का ज्ञाता है तथा लयताल का जानकार है, वही पुरुष बिना योगसाधना के मोक्ष पद की प्राप्ति करता है। आपकी दृष्टि में संगीत के 'मार्गी' तथा 'देशी' दो प्रकार हैं। प० अहोबल जी ने अपनी रचना में 122 रागों का वर्णन किया है।

प० हृदयारायण देव की दो रचनाएँ हृदय कौतुक तथा हृदय प्रकाश भी मध्यकालीन रचनाओं के अन्तर्गत गिनी जाती हैं। 'हृदय कौतुक' में शुद्ध और विकृत स्वरों के स्थान बतलाये गये हैं। इन्होंने 'हृदयरामा' नामक नवीन राग की भी रचना की है।

मध्ययुगीन अन्य सांगीतिक रचनाओं में 'भावभट्ट' जी के 'अनूप विलास' 'अनूपसंगीत रत्नाकर' अनूपाकुश (1674-1709) भाव भट्ट का शुद्ध थाट भुखारी पुण्डरीक से मेल खाता है। रागाध्याय में भावभट्ट ने 'संगीत रत्नाकर' के 234 रागों के नामों का उल्लेख किया है।

भावभट्ट ने अनूप संगीत रत्नाकर में भिन्न-भिन्न रागों के सैकड़ों प्राचीन ध्रुपदों का भी उल्लेख किया है। अश्वकुश में श्रुति की परिभाषा इस प्रकार दी गयी है -

स्वरूप मात्र श्रवणाभादोऽनुचर्चिना।

श्रुतित्यिच्यते भेदास्तथा द्वाविंशतिर्यता ।।

इसी काल में प्रसिद्ध संगीतज्ञ 'व्यंकटमुख' पंडित जी ने 'चतुर्दण्ड-प्रकाशिका' की रचना की, जिन्होंने 72 मेलकर्ता का आविष्कार भी किया है। वस्तुतः दक्षिण की यह एक सुप्रसिद्ध सांगीतिक रचना है। उन्होंने 'सिहरमेल' को नवीन माना है। 'मेल - सिहरवेरागे वेकटाज्वरिकल्पते।' इस ग्रन्थ में वर्णित 72 थाटों को भातखंडे जी ने थाट वर्गीकरण के लिए आधार माना है।

प० श्रीनिवास जी की रचना 'राग-तत्त्व विबोध' भी एक महत्वपूर्ण सांगीतिक कृति है।

3. आधुनिक वाग्गेयकार तथा उनकी रचनाएं -

मुहम्मद शहाद रगीला का शासन काल सांगीतिक विकास की दृष्टि से महत्वपूर्ण था। इसी समय ध्रुवद धमार, गायकी की जगह खयाल ठुमरी दादरा-कव्वाली जैसी नवीन विधाओं का विकास हुआ। रगीले के दरबार में सदारंग और अदारंग जैसे संगीतज्ञ हुए जिन्होंने महत्वपूर्ण भूमिका निभायी।

सदारंग का पूरा नाम उस्ताद नेमत खाँ 'सदारंग' था। इन्होंने बहादुरशाह का शासनाकाल भी देखा था। वस्तुतः ये संगीत रसिक सम्राट थे। सदारंग ने रगीले की प्रसन्नता में हजारों खयालों की रचना की और उसे सुर-भाषा तथा लय से सँवारा भी। उनकी रचनाएँ कविता व भाषा की दृष्टि से काफी प्रभाव डालने वाली थीं।

सदारंग के भाई खुसरो खाँ 'अदारंग' भी महत्वपूर्ण कलाकार थे जिन्होंने अनेक खयाल रचनाएँ की थीं जो आज भी चर्चित हैं।

ये ध्रुवर गायक और वीणा वादक भी थे। उन्होंने सितार वाद्य का आविष्कार तथा अनेक नवीन रचनाएँ भी प्रस्तुत कीं।

इसी समय पंजाब निवासी गुलामनवी शोरी ने तथा शैली का आविष्कार किया ये एक अच्छे गायक भी थे।

सदारंग परंपरा के अधिकांश कलाकार दिल्ली केन्द्र की अस्थिरता के कारण अवध और रामपुर रियासतों में जा बसे। इन्होंने अनेक रचनाओं के माध्यम से संगीत का विकास किया। इनमें उल्लेखनीय है - बहादुर हुसैन खाँ, अमीर खाँ, वीनकार और ध्रुवद गायक, नवाब हैदर अली खाँ, छम्मेन साहब आदि। नवाब आसफउद्दौला के शासनकाल में फारसी भाषा में 'उसूलउलनगमात-उल-आसाफिया' नामक पुस्तक की रचना संगीत पर की गयी थी।

इसी सन्दर्भ में 1852 में लिखा गया सैय्यद आगा हसन 'अमानत' का नाटक 'इदर सभा' भी उल्लेखनीय है।

नवाब वाजिद अली शाह स्वयं एक श्रेष्ठ गायक तथा वाग्गेयकार थे, जिन्होंने 'अख्तर' के नाम से अनेक सादरा, खयालों, ठुमरियों तथा गजलों की रचना की। उदाहरण के लिए खमाज का सादरा, सुध बिसर गयी आज, अपने गुनन की, और बहार का प्रसिद्ध खयाल, फूल वाले, कत मैका गडुवा मोल ले दे रे।" आदि प्रसिद्ध रचनाएँ उल्लेखनीय हैं। राग भैरवी की प्रसिद्ध ठुमरी, बाबुल मोरा, नेहर छूटो ही जाये, भी उल्लेखनीय है।

आधुनिक युगीन वाग्गेयकारों में मुहम्मद रजा (1883) का नाम उल्लेखनीय है जिन्होंने 'नगमाते-आसफी' की रचना की थी। इसी रचना में प्रथमतः शुद्ध सप्तक के रूप में विलावल का उपयोग किया गया।

'संगीतसार' नामक रचना में राजा प्रतापसिंह ने विलावल को शुद्ध सप्तक माना है और अपने काल के संगीतज्ञों का सन्दर्भ भी दिया है। इस ग्रन्थ में 'रत्नाकर', दर्पण रागमाला, अनूप विलास तथा 'पारिजात' आदि प्रामाणिक ग्रन्थों का उल्लेख मिलता है।

19वीं शताब्दी में महत्वपूर्ण रचनाओं में 'रागकल्पद्रुम' उल्लेखनीय है, जिसके रचनाकार है - कृष्णानन्द व्यास मूलगीतों की शाब्दिक शुद्धता की दृष्टि से यह रचना काफी महत्व की है। इसके साथ ही सुरेन्द्र मोहन टैगोर का 'यूनिवर्सल हिस्ट्री ऑफ म्यूजिक' भी महत्वपूर्ण है। इन्होंने 'कण्ठकौमुदी, संगीतसार, यत्रक्षेत्र दीपिका' आदि का भी प्रकाशन किया।

कृष्णधन बनर्जी का गीत सूत्रसागर (बंगला) भी उल्लेखनीय रचना है जिसमें ध्रुपद व खयाल का सर्जन है।

19वीं शती के उत्तरार्द्ध में अनेक महत्वपूर्ण वाग्गेयकार हुए हैं जिन्होंने समयानुसार संगीत का पुनरावर्तन किया। इस सन्दर्भ में प० विष्णुनारायण भातखड़े जी का नाम भारतीय संगीत के इतिहास स्वर्णकित रहेगा, जिन्होंने संगीत कलाकारों से सम्पर्क साधा और दुष्प्राद्य रचनाओं को सकलित किया।

आपने आधुनिक सांगीतिक सिद्धान्तों के शास्त्रीय विवेचन तथा क्रियात्मक संगीत की स्वर ताल बद्ध रचनाओं के एक सुविशाल संगीत स्वरूप को प्रस्तुत किया।

आपने 'स्वरमालिका' नामक तालबद्ध सरगमों से युक्त पुस्तक की रचना गुजराती में की थी। 'हिन्दुस्तानी संगीत पद्धति' मराठी में 1909 में प्रकाशित हुई। उनका 'लक्षण गीत संग्रह' रचना भी उल्लेखनीय है जिसमें तीन भाग हैं। 'अभिनव राग मञ्जरी' तथा 'अभिनव ताल मञ्जरी' उनकी मासिक पत्रिकाये भी सांगीतिक उपायोगिता को दर्शाती हैं। पंडित जी ने 'हिन्दुस्तानी संगीत पद्धति' क्रमिक पुस्तकमालिका' नामक ग्रन्थ की भी रचना की।

इस ग्रन्थ के चार भागों में उत्तर भारत के संगीत के 45 लोकप्रिय रागों के धूपद, धमार, विलम्बित एवं द्रुत खयाल तराने, तालबद्ध सरगमे तथा लक्षणगीतों को स्वरलिपि प्रदान की गयी है। पाँचवे और छठे भाग में 'लगभग 150 अप्रचलित रागों का संग्रह है। निसंदेह पंडित जी गौरवमयी अनवद्य कीर्ति कौमुदी चिरस्मरणीय रहेगी।

आधुनिक वाग्गेयकारों में प० विष्णुदिगम्बर पलुस्कर जी का स्थान अग्रगण्य है। ग्वालियर घराने से आप सम्बद्ध थे। इसके साथ ही धूपद के भी अद्वितीय गायक थे। उनका गाया हुआ धमार 'या ब्रज में धूम मचाई' आज भी अनुगुजित होता रहता है। सांगीतिक पथ को प्रशस्त करने हेतु उन्होंने गीतों में शृंगार रस के अश्लील शब्दों को बदलकर उनके स्थान पर भक्ति रसाप्लावित शब्दों को प्रधानता दी।

आपका विचार था - संगीत कला - जीवन का एकमात्र लक्ष्य है। समस्त जीवन में, ससार में एक ही सत्य है, उसी में आनन्द है, उसी में मुक्ति है।" पलुस्कर की प्रमुख सांगीतिक रचनाएँ हैं - संगीत बाल बोध, भारतीय संगीत लेखन पद्धति, संगीत तत्त्वदर्शक, अकित-अलकार, राग प्रवेश, नारदीय शिक्षा, सटीक, टप्पा गायन तथा अन्य।

प० बालकृष्ण दुवा एक उत्कृष्ट गायक थे। अपने सतत श्रम के फलस्वरूप आप एक श्रेष्ठ गायनाचार्य सिद्ध हुए। बम्बई में इन्होंने गायन समाज की स्थापना की तथा 'संगीत-दर्पण' नामक एक मासिक पत्र भी निकाला।

राजा नवाब अली -

इन्होंने उर्दू भाषा में संगीत की एक पुस्तक 'मुजारिफन्नगमात' की रचना की जिसके प्रथम खंड में रागों के लक्षण गीत हैं, द्वितीय व तृतीय खंडों में ध्रुवद व तोरी के गीतों का संकलन है। इस रचना का हिन्दी रूपान्तर भी हो चुका है।

राजा नवाब अली ने भातखंडे जी की संगीत पद्धति को ही मान्यता दी है। आपके इस ग्रन्थ में रामपुर सदारग परम्परा में पाये जाने वाली बहुत सी बंदिशें मिलती हैं।

1874 में स्थापित पूना की प्रसिद्ध संगीत संस्था 'गायन समाज' से अनेक भारतीय एवं विदेशी कलाकार जुड़े रहते थे।

'राधागोविन्द संगीत सार' जैसी पत्रिकाओं द्वारा संगीत में व्याप्त भ्रान्तियाँ दूर की गयीं।

मिस्टर डेनेसू, मिस्टर क्लीमेट के समान ही भारतीय संगीत के अनन्य प्रेमी के आपके द्वारा लिखी गयी पुस्तक है 'एन इंस्ट्रुडक्सन आफ द स्टडी आफ म्यूजिकल स्केल्स'। इसके साथ ही साथ 'उत्तर भारतीय संगीत' की भी रचना की। इनके एत्प्रयासों से यूरोपीय देशों में भारतीय संगीत की प्रतिष्ठा में वृद्धि हुई।

प० भोलानाथ भट्ट जी ने देश के अनेक स्थानों में भ्रमण किया और अनेक सुंदर वदियों का संग्रह किया।

श्री कृष्णरातनजकर ने मैरिस कालेज लखनऊ में बत्तीस वर्ष तक सेवारत रहे। इन्होंने भातखड़े जी के विचारों को और रामपुर परंपरा से मिली उनकी रचनाओं के संग्रह को वर्षों तक प्रचारित-प्रकाशित भी किया।

रामपुर दरबार से सम्बन्धित महान वाग्गेयकार आचार्य वृहस्पति सुप्रसिद्ध संगीतशास्त्री थे। इन्होंने भरतमुनि के नाट्यशास्त्र और उस पर अभिनव गुहापादाचार्य की टीका, मतंग टप्पा शारंगदेव के ग्रन्थों का अध्ययन किया। सिद्धान्तों के प्रयोगिक रूप को स्पष्ट करने के लिए 'वृहस्पति वीणा, श्रुति दर्पण और वृहस्पति किन्नरी', का निर्माण आपके द्वारा किया गया।

वृहस्पति आचार्य जी की रचना 'भरत का संगीत सिद्धान्त' उल्लेखनीय कृति है। आपने ध्रुपद और उसके विकास पर पी०एच०डी० का शोध प्रबन्ध प्रस्तुत किया।

सन् 1955 में आचार्य वृहस्पति में 'संगीत रत्नाकर' की स्वर विधि को स्पष्ट कर लिया था। 1966 में आचार्य वृहस्पति का दूसरा ग्रन्थ 'संगीत चिन्तामणि' प्रकाशित हुआ।

बीसवीं शताब्दी के महान संगीतज्ञों में प० ओंकारनाथ ठाकुर का नाम अग्रगण्य है जिन्होंने संगीत में अनेक नवीन प्रयोग किये। इनकी 'संगीताजलि' के छ भाग प्रकाशित हो चुके हैं। 'प्रणवभारती' नामक इनकी सांगीतिक रचना में शास्त्र की गुत्थियों को सुलझाया गया है।

अब्दुल करीम खॉं साहब किराना घराने से सम्बन्ध रखते हैं। आपने अनेक ठुमरियाँ, गायन प्रस्तुत किये।

'सुमतिमुटाटकर' एक सफल आधुनिक गायिका एवं संगीत विशेषज्ञा के रूप में स्मरणीय है। आपने नागपुर विश्वविद्यालय से शिक्षा प्राप्त कर "भारतीय संगीत के सांस्कृतिक दृष्टिकोण" पर पूर्ण निबन्ध रचना की। आपने लोकगीत, लोक संगीत तथा साहित्य का गहरा अध्ययन किया है।

भारत के संगीतज्ञों में उस्ताद बडे़ गुलाम अली भी कम नहीं, जिनके गायन में सागर सी गहराई थी। आपने अपने अनेक रिकार्ड्स तथा टेप प्रस्तुत किये हैं।

विनायक राव पटवर्धन जी महाराष्ट्र के श्रेष्ठ कलाकार थे, जिनका गायन सुमधुर कर्णप्रिय था। संगीत-साहित्य की वृद्धि के लिए आपने, सात भागों में 'राग विज्ञान' की रचना की है। आपके बहुत से आकाशवाणी और व्यावसायिक रिकार्ड्स भी तैयार हो चुके हैं।

प० रामाश्रय झा 'रामरग' जी 1954 से प्रयाग में रहकर संगीत साधना एवं शिक्षण कार्य में सर्वात्मभावेन सलग्न हैं। प्रयाग संगीत समिति में प्रवीण की कक्षाओं का अनुभव और फिर इलाहाबाद विश्वविद्यालय के संगीत विभाग में शिक्षण प्रारम्भ किया और अध्यक्ष संगीत विभाग के पद पर वर्ष 1989 तक प्रतिष्ठित रहे। आपके अनेक शिष्य-प्रशिष्य श्रेष्ठ सांगीतिक कलाकार के रूप में संगीत की दुनिया का नाम

रोशन कर रहे है। डा० कु० गीता बनर्जी, श्री रोबिन चटर्जी, श्रीमती कमला बोस, श्रीमती शुभा मुदगल इत्यादि। प० रामाश्रय जी ने संगीत शास्त्र पर अनेक श्रेष्ठ रचनाएँ प्रस्तुत की है, जिनमे 'अभिनव संगीताञ्जलि' विशेषोल्लेखनीय है। आपने ध्रुवद, धमार, खयाल, ठुमरी, दादरा, टप्पा एव लक्षण गीत एव तराना, तिखट, चतुरंग तथा रागमाला के रागों मे लगभग 1500 बंदिशों की रचना की है। रामाश्रय जी की सभी बंदिशें साहित्य व सगत की दृष्टि से अतीव उपयोगी व महत्वपूर्ण है। सम्पूर्ण उत्तर भारत आपकी रचनाएँ खयाल है।

आपने मगल, गूजरी, वेदेही भैरव, वैरागी तोड़ी, भखारी, सरस्वती सारंग, नट नागरी, चन्द्रमलहार, महेन्द्र मलहार, अजनी मलहार, अजनी कल्याण तथा केसरी कल्याण इत्यादि नवीन रागों की भी रचना की है। आप आकाशवाणी व मंच के सफल कलाकार भी है। आप अनेक विशिष्ट पुरस्कारों से सम्मानित हो चुके है।

कुल मिलाकर प० रामाश्रय जी एक श्रेष्ठ आधुनिक वाग्गेयकार के रूप मे महत्वपूर्ण स्थान रखते है।

उत्तर प्रदेश की आधुनिक ठुमरी व खयाल गायिकाओं मे डा० गीता बनर्जी भी महत्वपूर्ण स्थान रखती है। आपकी शोध ग्रन्थ 'मलहार अंग के रागों का तुलनात्मक विवेचन' महत्वपूर्ण है। आप 1958 उत्कृष्ट गायन के लिए राष्ट्रपति स्वर्ण पदक से भी सम्मानित हुई है। कृष्णराव शंकर पंडित जी भी एक प्रमुख वाग्गेयकार के रूप मे सांगीतिक ससार मे प्रसिद्ध रहे हैं। आपने गायन, सितार, तबला तथा जलतरंग पर भी पुस्तके लिखी थीं, इससे उनके गायन कला के ज्ञान के साथ ही साथ सहायक वाद्यों के ज्ञान का भी स्पष्ट परिचय प्राप्त हो जाता है। आपकी प्रमुख रचनाएँ है 'संगीतसरगमसार', 'संगीत-प्रवेश', तथा 'संगीत आलाप सचारी' इत्यादि।

प० विष्णुदिगम्बर जी के सुयोग्य शिष्य बी०आर० देवधर जी न 'राग बोध' के तीन भागों की रचना की है, जिनमें बहुत सी अच्छी बंदिशें सकलित हैं।

आधुनिक संगीतज्ञों में 'राजा भैया', 'पूछ वाले', के स्तुत्य योगदान को विस्मित कर देना संभव नहीं है, आप एक सर्वश्रेष्ठ गायक के साथ ही महत्वपूर्ण रचनाकार भी रहे, उदाहरणार्थ आपकी रचनाएँ हैं - तानमालिका भाग एक, दो व तीन (पूर्वार्द्ध) भाग तीन (उत्तरार्द्ध), संगीतोपासना, ठुमरी-तरंगिणी और धूपद धमार गायन आदि।

प० विष्णु नरायण भातखंडे जी के समकालीन संगीत शास्त्री स्व० प० फिरोज फ़ारम जी का भी उल्लेख करना आवश्यक हो जाता है, जिन्होंने संगीत शास्त्र पर अनेक रचनाओं का प्रणयन किया। उन्होंने लगभग 36 पुस्तकें लिखीं जिससे सारा संगीत-संसार लाभान्वित हुआ। कतिपय प्रमुख रचनाएँ हैं "सितारगत तोड़े संग्रह, खयाल गायिकी, दिलखुश उस्ताद गायिकी, एनसाइक्लोपीडिया, तानप्रवेश, भारतीय श्रुतिस्वर शिक्षा, रागशास्त्र, संगीत श्रुतिस्वर शिक्षा, राग-शिक्षक तथा संगीत लहरी इत्यादि।

इसी प्रकार अनेकानेक सांगीतिक महाविभूतियाँ वाग्गेयकार व शास्त्रज्ञ के रूप में संगीत के इतिहास को आज भी अपने व्यक्ति एवं कृतित्व से तरोताजा किये हुए हैं। अनेक ऐसे भी वाग्गेयकार हैं, जिनकी रचनाएँ तो स्पष्टतः नहीं प्राप्त होती तथापि उनके नाम अवश्यमेव उल्लेखनीय हैं, यथा- ए कानन, कुमार गन्धर्व, केसरबाई केरकर, बड़े गुलाम अली खाँ, बड़े रामदास जी, फैयाज खाँ, डागर बन्धु, अल्लादिया खाँ, गगू बाई हगल, गिरिजादेवी, निसार हुसैन खाँ, नारायणराव व्यास, मुश्ताक हुसैन खाँ, माणिकवर्मा, रसूलन बाई, विलायत हुसैन खाँ, बी०ए० कशालकर, वासवराज राजगुरु, वामननारायण ठकार, सवाई गन्धर्व, सिद्धेश्वरी देवी इत्यादि।

4. प्राचीन, मध्य एवं आधुनिक वाग्गेयकारों की रचनाओं में परस्पर भेद तथा उनकी तुलना -

जहाँ तक प्राचीन कालीन, मध्यकालीन एवं आधुनिक वाग्गेयकारों की रचनाओं में उल्लिखित अथवा वर्णित सांगीतिक लक्षणों, राग-रागिनियों का प्रश्न है, इस सदर्भ में यह स्पष्ट रूपेण कहा जा सकता है कि प्रत्येक वाग्गेयकार एवं उसकी रचना पर उसके समय की विभिन्न स्थितियों-परिस्थितियों का यथोचित प्रभाव पड़े बिना नहीं रह सकता। सत्य ही कहा गया है कि साहित्य समाज का दर्पण होता है, ठीक यही बात प्राचीन, मध्य एवं आधुनिक वाग्गेयकारों की रचनाओं के परिप्रेक्ष्य में भी लागू होती है, फलतः दोनों में तुलनात्मक अध्ययन की दृष्टि से विचार करने पर अन्तर सुस्पष्ट होता चला जाता है। तथापि इस तथ्य से हम कतई इन्कार नहीं कर सकते कि संगीत लक्ष्य जीवन को आनन्दमय रसाप्लावित कर देना ही है। भले ही उसके रूपों-स्वरूपों में कालक्रमानुसार (परिवर्तन सापेक्षता वश) साम्य-वैषम्य क्यों ही नहीं हो ?

जहाँ तक प्राचीन रचनाओं में सांगीतिक तत्वों की बात है, हम कह सकते हैं कि जैसे-जैसे सभ्यता व सस्कृति का विकास होता गया मानव आध्यात्मिकता की ओर बढ़ता गया, त्यों-त्यों संगीत कला में उत्तरोत्तर वृद्धि होती गयी। इस प्रकार प्राचीनकाल से लेकर आधुनिक युग तक एक सुदीर्घ परंपरा चली आयी है, जिस दौरान अनेक प्रकार के प्रभाव व दुष्प्रभाव भी देखे गये हैं। उत्थान पतन के विभिन्न सोपानों से भारतीय संगीत कला भी अप्रभावित नहीं रही। इतिहास इस बात का गवाह है कि कलाकारों ने युगों से जो कुछ भी पाया है, उसे अपनी कलाकृति, रचना में पिरोया है और फिर समाज के समक्ष प्रस्तुत किया है।

स्थान भेद के कारण भारतीय संगीत रचनाओं में उत्तरी एवं दक्षिणी जैसा विभेद दृष्टिगत होता है, तथापि उसकी मूलभूत एकता सर्वत्र ही विद्यमान है। तात्पर्य यह कि आत्मा वही है, शरीर भले ही पृथक् हो। यही बात प्राचीन, मध्य एवं आधुनिक वाग्गेयकारों की रचनाओं में लागू होती है।

प्लेटो का कथन है कि किसी भी देश की संस्कृति और सभ्यता का अनुमान उस देश की संगीत कला की अवस्था से लगाया जाता है, भारत की संस्कृति और सभ्यता विश्व में अपना विशिष्ट स्थान रखती है।" दूसरे शब्दों में प्रत्येक देश की संगीत पर उस देश की अपनी राजनैतिक, सामाजिक, धार्मिक और सांस्कृतिक गतिविधियों का प्रभाव पड़ता है।

भारतीय संगीत का विकास भी विभिन्न स्थितियों का सामना करते हुए विकास की चरमसीमा पर पहुँचा।

उद्देश्य की दृष्टि से प्राचीन वाग्गेयकार एवं उनकी रचनाओं में स्पष्ट वर्णित है कि स्वर, जाति, प्रमाणज्ञ, वीणा वादन में तत्पर रहने वाला और साधनारत व्यक्ति अनायास ही मोक्ष पद प्राप्ति का अधिकारी होता है।¹

आचार्य शारंगदेव की दृष्टि में 'गीत, धर्म, अर्थ, काम और मोक्ष चारों का वास्तविक एवं सटीक माध्यम है। उस 'गीत' की महिमा अद्वितीय है। तात्पर्य यह कि संगीत साधक की रुचि के अनुसार विभिन्न उद्देश्यों की प्राप्ति कराने में सक्षम है। लक्ष्यों की विभिन्नता साधकों के दृष्टि भेद को प्रकट करती है। फलतः महत्त्व की दृष्टि से धर्मार्थी, कर्म की इच्छा करने वाले, अर्थ की अभिलाषा रखने वाले तथा चरम लक्ष्य मोक्ष की अभिलाषा करने वाले संगीत साधक होंगे, उनकी दृष्टि में भी संगीत का मूल्य

तथा उसका स्तर पृथक-पृथक होगा। इस प्रकार उनकी रचनाओं में भी पारस्परिक भेद हो जायेगा।

प्राचीन वाग्गेयकारों में विभिन्न ऋषि-मुनि तथा आचार्यों का समूह परिगणित होता है, अतः उनकी सांगीतिक रचनाओं में प्रायः अथवा अधिकांशतः धार्मिक एवं मोक्ष की प्राप्ति सम्बन्धी बातें ही मूलतः मिलती हैं। क्योंकि तत्कालीन स्थिति ही उस प्रकार की थी। आध्यात्मिक दृष्टिकोण की ही प्रमुखता थी, फलतः संगीत शास्त्र भी उससे प्रभावित हुए बिना नहीं रह सकता। वस्तुतः धर्मार्थी व्यक्ति संगीत को पवित्रतम साधन समझते हुए उसकी पवित्रता को ही अक्षुण्ण बनाये रखने की चेष्टा करेगा, जबकि मोक्षार्थी (मुमुक्षु) व्यक्ति संगीत के द्वारा एकाग्रता प्राप्त करते हुए ब्रह्म में लीन होने का सद् प्रयत्न करेगा। वहीं जहाँ एक ओर कर्मार्थी व्यक्ति संगीत साधना के माध्यम से अपनी ओर से अपने प्रिय पात्र की कामनाओं को जागृत करने का प्रयत्न करेगा अथवा दूसरे शब्दों में अर्थ-वेभव विलासिता की कामना अपने गायन के माध्यम से करेगा, वहीं दूसरी ओर अर्धाधी व्यक्ति उसे उसी रूप में ढालने की चेष्टा करेगा, जिससे उसका मूल्य बाजार में अधिकाधिक प्राप्त हो सके।

धर्म एवं आध्यात्मिकता प्रधान रचनाओं में सत्त्वगुण की प्रधानता दृष्टिगत होती है तथा काम एवं अर्थप्रधान रचनाओं में अपेक्षाकृत रजोगुण का बाहुल्य होगा ही। अतः स्पष्ट हो जाता है कि दोनों ही वर्गों के उद्देश्य अलग-अलग हैं, फलतः इन रचनाओं में भी भेद दृष्टिगत होता है।

उदाहरण के लिए प्रथम वर्ग नाद को साधन मात्र ही नहीं अपितु साध्य भी मानता है, उसकी दृष्टि में नाद ही ब्रह्म है, जिसकी उपासना करने से समस्त देवताओं की उपासना-अर्चना हो जाती है। इसके विपरीत द्वितीय वर्ग की दृष्टि में संगीत क्षणिक

दरअसल द्वितीय कोटि के वाग्गेयकारों की रचनाओं से ज्ञात होता है कि संगीत किसी भी रूप में बदली जा सकती है, उससे कामनाओं की पूर्ति होती है। सुख-तुष्टि हो जाती है।

प्राचीन कालीन रचनाओं में हम वाग्गेयकारों के आध्यात्मिक, धार्मिक एवं शिखत्व से परिपूरित सांगीतिक स्वरूप को पाते हैं। वैदिक वाङ्मय में सर्वत्र आत्मकल्याण के साथ ही दूसरे के कल्याण की भावना निहित है -

आ नो भद्रा कृतव ऽयन्तु ।"

अथवा स्वस्ति न इन्द्र , वृधश्रव ।

स्वस्ति न पूषा विश्वेदेवा

स्वस्ति नस्तार्क्षोऽरिष्ट नेमि ,

स्वस्ति न वृहस्पतिर्दधातु ।।'

जगह-जगह पर लौकिक सुख समृद्धि की कामनाओं के साथ ही पारलौकिक परमात्मानदी दृष्टिकोण सर्वत्र झलकता है।

दरअसल प्राचीन वाग्गेयकार अपनी रचनाओं के माध्यम से ब्रह्म का साक्षात्कार कर लेना चाहते हैं। यही कारण है कि उन्होंने 'नाद' को ब्रह्म का स्वरूप कहा है, वह शिव की उपसना से स्वयं शिवमय हो जाना चाहता है।

आदिकवि बाल्मीकि की 'रामायण महर्षि वेदव्यास के 'महाभारत' में भी संगीत का प्रमुख ध्येय सासारिकता का निर्वहन करते हुए अन्ततः स्वर्गिक पद की प्राप्ति अर्थात् मोक्ष ही रहा है।

विभिन्न पौराणिक रचनाओं में भी संगीत में आध्यात्मिकता का पुट ही झलकता है।

हालांकि ऐसा भी नहीं है कि इन रचनाओं में लौकिकता की लोकरञ्जन की उपेक्षा की गयी हो। लोकरञ्जन के साथ ही साथ दिव्य आनन्द की सम्प्राप्ति भी उक्त रचनाओं का उद्देश्य था, ऐसा कह सकते हैं।

आचार्य भरत से लेकर जयदेव - गीतगोविन्दम् तक जितने भी ज्ञात-अज्ञात वाग्गेयकार एवं उनकी रचनाएँ मिलती हैं, उनसे यही द्योतित होता है कि संगीत का प्रमुख कार्य चित्त को आह्लादित कर देना, परमात्मानन्द की सम्प्राप्ति करा देना ही होता है।

किन्तु जैसा कि कहा जा चुका है युगीन स्थितियों-परिस्थितियों का असर प्रत्येक वाग्गेयकार एवं रचनाकार में अवश्यमेव पड़ता है। अतः इस दृष्टि से जब हम मध्य एवं आधुनिक वाग्गेयकारों की रचनाओं पर दृष्टि डालते हैं तो यही प्रतीत होता है कि प्राचीन युगीन वाग्गेयकारों की रचनाओं एवं तत्सम युगीन रचनाओं में अनेक बातों की समानता होते हुए भी पार्थक्य अधिक दृष्टिगत होता है।

इतिहास-ग्रन्थों से ज्ञात होता है, कि उत्तर भारत में राजनीतिक कारणों से महमूद गजनवी का आक्रमण हुआ जिसके परिणाम स्वरूप सर्वत्र अराजकता का माहौल व्याप्त होता गया।

अलाउद्दीन खिलजी के काल में दिल्ली-सल्तनत का ध्यान संगीत की ओर आकृष्ट हुआ।

अमीर खुसरो एवं गोपालनाथ जैसे मध्ययुगीन वाग्गेयकारों से सम्बद्ध जनश्रुति यही बताती है कि दिल्ली दरबार अपने आतंक से भारतीय संगीत को जितना प्रभावित करना चाहता था, दरअसल भारतीय संगीत के तत्त्वों से सुपरिचित होने के लिए उसका उतना आग्रह नहीं था।¹

मध्यकाल के आरम्भ में उत्तरी तथा दक्षिणी संगीत पद्धतियाँ पृथक् होने लगी थीं। 1300 ई० तक मुस्लिम सत्ता भारत में काबिज हो गयी थी। फारसी सभ्यता, कला एवं संगीत का प्रभाव उत्तरी भारत में संगीत पर पड़ा। मध्यकाल से पहले की रचनाओं में यदि तुलनात्मक दृष्टि से अवलोकन करें तो स्पष्ट होता है कि मध्ययुग के पूर्व तक ग्राम राग व जातियाँ प्रचलित थीं, किन्तु मध्यकाल में रागगायन का प्रचलन हो गया।

ध्रुवद और खयाल भी प्रचलन में आये। आक्रान्ताओं के शृंगारिक और भोग-विलासपूर्ण वातावरण का समावेश भारतीय संगीत में होने लगा था, जैसा कि हम मध्ययुगीन वाग्गेयकारों की रचनाओं में पाते हैं।

मुस्लिम शास्त्रों द्वारा बड़े-बड़े प्रलोभन देकर भारतीय विद्वानों से ऐसी रचनाएँ लिखवायी गयीं जिनमें मुस्लिम संस्कृति एवं सभ्यता की प्रशंसा ही भरी पड़ी थी।

हमारे देश में सर्वत्र वैमनस्य व वैषम्य फैल गया था, राजपूत एवं अन्य क्षेत्रीय शक्तियाँ परस्पर भेदभाव से त्रस्त हो चुकी थीं, धर्मान्तरण की घटनाएँ दबाववश प्रबल हो गयी थीं, फलस्वरूप तत्कालीन संगीत भी पतनोमुखी होता जा रहा था। तत्कालीन रचनाओं में शृंगारिक वातावरण एवं शृंगारिक पदों का समावेश किया जाने लगा। भारतीय संगीत पर भी इसका प्रभाव पड़ना स्वाभाविक था, जो मध्य आधुनिक युगीन रचनाओं पर स्पष्टतः दृष्टिगोचर होता है और इसी से तीनों युगों की सांगीतिक रचनाओं में परस्पर भेद व वैषम्य स्पष्ट हो जाता है।

प्राचीनकालीन रचनाओं की तुलना में आध्यात्मिकता का स्वरूप मध्ययुगीन रचनाओं में मलिन सा होने लगा था, जिससे आधुनिक रचनाएँ भी काफी हद तक प्रभावित हुईं। अज्ञानतावश भारतीय संगीतज्ञ, वाग्गेयकार भी उक्त स्थिति से बचे नहीं रह सके।

मुस्लिम शासकों का दृष्टिकोण भारतीय साहित्य एवं संगीत के प्रति ठीक नहीं था। उनमें घोर पूर्वाग्रह की भावना भरी हुई थी। वे भारतीय संगीत और साहित्य के प्रति सकीर्ण एवं निम्न विचार रखते थे।

कुल मिलाकर यही कहा जा सकता है कि संगीत का जो चरम परम आध्यात्मिक पक्ष था वह तिरोहित होता गया और उसमें श्रृंगारिक, विलासिता पूर्ण तत्वों का दबदबा कायम हो गया।

मुस्लिम शासन के साथ-साथ भारतवर्ष में मुसलमान सन्तों का ऐसा वर्ग उदित हुआ, जो 'सूफी' के नाम से जाना जाता है, इन सूफी सन्तों ने धर्म के प्रचार-प्रसार में काफी महत्वपूर्ण भूमिका निभायी। उनकी विचारधाराओं का भारत के दीन-दलित, शोषित हिन्दू समाज में काफी गहरा प्रभाव पड़ा था। सूफी संत संगीत के प्रेमी होते थे, किन्तु जैसा कि आचार्य बृहस्पति ने कहा है - "सूफी परंपरा में संगीत ग्राह्य अवश्य था, परन्तु उसकी शैली पर एक विदेशी आवरण छाया हुआ था। इस काल में भारतीय एवं अभारतीय रागों का सकट हुआ और भावी पीढ़ियों के लिए यह प्रवृत्ति एक संक्रामक रोग बन गयी। पन्द्रहवीं शती के उत्तरार्द्ध में जौनपुर के सुल्तान हुसैनशाह शर्की के दरबार में यह रोग और उभरा तथा इस रोग का तीसरा आक्रमण अकबरी दरबार के संगीतज्ञों पर हुआ। आचार्य बृहस्पति आगे लिखते हैं कि प्रयत्न पूर्वक किये गये इन राग सकटों का लक्ष्य अपने अनन्दाताओं को चमत्कृत करके उनसे पुरस्कार और पदवियाँ प्राप्त करना था। यह चमत्कार प्रयत्नजन्य थे। कलाकारों की आत्मा इनमें मुखरित नहीं हुई थी। फलतः इनमें से अनेक प्रयत्नपूर्वक पोषित किये जाने पर भी काल-कवलित हो गये। जो कुछ बचे भी है, उनके विषय में भी निश्चयपूर्वक यह नहीं कहा जा सकता है कि उनमें उनका आरंभिक रूप कहा तक अपशिष्ट है।"¹

राजा मानसिंह तोमर के ग्वालियर राज सिंहासनारूढ़ होने के साथ ही अनेक कलाकरों का नवीन मार्ग प्रशस्त हुआ, वे अपने रागों में देवी-देवताओं की स्तुति कर सकते थे, उनकी स्वर-लहरी में वीरों की प्रशस्तियाँ अनुगञ्जित होने लगी थी। भारतीय दाम्पत्य जीवन के विभिन्न पक्षों का वर्णन हो सकता था। मानसिंह के समय में गायन-वादन शैली में भी संगीत के प्राचीन रूप को पुनः उभारने का प्रयास किया गया।

लोदियों के काल में हिन्दू वाग्गेयकारों की कोशिश थी कि भारतीय संगीत के प्राचीन सौन्दर्य को विकृत न किया जाय, उसमें धार्मिकता का पुट विद्यमान रहे। दूसरी ओर मुसलमान संगीतज्ञ अरबी संगीत का भारतीय संगीत में मिश्रण किये जा रहे थे। जैसा कि अनेक मध्ययुगीन वाग्गेयकारों की रचनाओं में पहले देखा जा चुका है। वे भारतीय संगीत पद्धति को अपनी संगीत पद्धति में ढालने को आतुर थे।

मध्यकाल में संगीत के क्षेत्र में खुसरों के योगदान को नहीं भुलाया जा सकता, जिसने अनेक प्रकारों से भारतीय संगीत को समृद्ध बनाने का सफल प्रयास किया।

मध्ययुगीन रचनाओं में विशेषकर मुगलों के समकालीन भक्तों, सन्तों ने एक नवीन आध्यात्मिक भक्ति रस की सरिता अवश्य बहानी शुरू कर दी थी, जिसका निदर्शन हम सूर, तुलसी, मीरा, रहीम, रसखान इत्यादि की रचनाओं में पाते हैं।

आधुनिक काल के वाग्गेयकारों की रचनाओं में हमें मिश्रित स्वरूप के ही दर्शन मिलते हैं। इस युग में नवीन रागों व शैलियों का प्रयोग किया गया। खयाल, ठुमरी, दादरा, कव्वाली, टप्पा आदि के रूप में संगीत का विकास होता गया। अनुक धूपदों, धमार आदि को भी रचनाओं में स्थान दिया जाता रहा है। घरानों का प्रभाव भी स्पष्टतः परिलक्षित होता है और उनके अनुसार अनेक घरानों की परंपरा कायम हुई। आज भी ग्वालियर, बनारस, आगरा, किराना जैसे घरानों से सम्बन्धित वाग्गेयकारों

पर पर्याप्त प्रकाश डाला गया है। भातखण्डे, पलुस्कर इत्यादि वाग्गेयकारों की रचनाओं में सर्वथा नवीन दृष्टिकोण का परिचय मिलता है। अनेक दक्षिण भारतीय वाग्गेयकारों ने भी महत्वपूर्ण योगदान किया है। फलतः हम कह सकते हैं कि आधुनिक रचनाओं में स्वान्त्रयतोत्तर युगीन परिवेश का प्रभाव दिखायी देता है। इनमें लौकिकता के साथ ही जहाँ-तहाँ आध्यात्मिकता को भी महत्व दिया गया है। अनेक ईश्वर स्तुति परक रचनाएँ प्रस्तुत की गयी हैं।

इस प्रकार स्पष्ट हो जाता है कि प्राचीन मध्य ए- आधुनिक वाग्गेयकारों की रचनाओं में अनेकानेक भेद दृष्टिगत होते हैं, जो समय एवं समाजिक परिस्थिति के प्रभाव से अछूते नहीं हैं। इस सन्दर्भ में सगीतचिन्तामणि के मूर्धन्य प्रणेता आचार्य वृहस्पति का उद्धरण प्रस्तुत करते हुए कह जा सकता है कि 'लक्ष्य के भेद से (पूर्वोक्त) दोनो वर्गों में जो स्वाभाविक अंतर है' वह स्पष्ट है। इसीलिए इन दो विभिन्न वर्गों से सम्बद्ध सगीतज्ञों की तुलना न तो उचित है और न संभव। हमारा यह तात्पर्य नहीं कि सगीत में नवीन रागों, तालों, शैलियों की उद्भावना अनुचित या असंभव है, परन्तु यह उद्भावना साधक के हृदय में स्वयं होनी चाहिए। यदि ग्राहकों को प्रसन्न करने के लिए प्रयत्न पूर्वक बनाये हुए, भाँति-भाँति के गोरख-धर्मों को भी सहज उद्भावना की कोटि में रखा जायेगा तो आदि कवि बाल्मीकि और पद्याकर भट्ट में कोई अन्तर न रहेगा। सगीत हो, काव्य हो, चित्रकला हो, मूर्तिकला हो या स्थापत्य कला, सभी क्षेत्रों में यह तथ्य पूर्णतया चरितार्थ होता है।¹

5. ध्रुपद, खयाल, ठुमरी तथा टप्पा शैली के वाग्गेयकारों की रचनाओं में शैली के
अनुरूप स्वर, शब्द एवं काव्य का प्रयोग -

भरताचार्य के 'नाट्यशास्त्र' में स्वर सवाद, विवाद-अनुवाद, ग्राम, मूर्च्छना श्रुति स्वर-साधारण तान, मूर्च्छना-तान और जाति का प्रतिपादन हुआ है।¹ वस्तुतः स्वर शास्त्र ही संगीत शास्त्र का प्रमुख स्तम्भ कहा जा सकता है। 'संगीतरत्नाकर के स्वरध्याय' शीर्षक के अन्तर्गत वर्ण, अलंकार कूटतान और नष्टोद्दिष्ट-विधि जैसे विषयों का उल्लेख हुआ है।

प्राचीन संगीतज्ञों के अनुसार मूर्च्छना का आरम्भक स्वर ही वादी अंश स्थायी या स्वर होता है आज की भाषा में वह 'की नोट' होता है और उसका मूल नाम अक्षुण्ण रहता है।

आचार्य मतग ने स्वर-लक्षण के सन्दर्भ में कहा है कि 'षष्णा स्वराणां जनक षड्भिर्ण जन्यते स्वरे'² अर्थात् 'षड्ज' का अर्थ अन्य छ स्वरों से जन्म लेने वाला है।

ध्यातव्य हो कि कोई स्वर 'अंश' होने पर आश्रित स्वर-समूह की सहायता से रस का व्यञ्जक होता है, पर अंश न होने की अवस्था में वह केवल 'भाव' का बोधक होता है। जिस रस की अभिव्यक्ति करना हो, उसके विरोधी भाव लोप अथवा अत्यन्त अल्प प्रयोज्य मूर्च्छना के राग में होगा और अनुरोधी या पोषक स्वरों का प्रयोग, स्थायी और उसके सवादी स्वर के अनुवादी स्वरों के रूप में भलीभाँति होगा।³

1 - 'नाट्यशास्त्र' अध्याय 28

2 - मतग, कल्लिंगथ द्वारा उद्धृत।

3 - संगीत चिन्तामणि - पृ० 107

ध्रुपद खयाल, ठुमरी तथा टप्पा शैली के वाग्गेयकारों की रचनाओं में शैली के अनुरूप स्वर, शब्द एवं काव्यत्व का प्रयोग कहाँ तक संभव हो सका है, इन सारी बातों का अध्ययन हम उक्त स्वर शब्दादि के सम्बन्ध में विवक्षित तथ्यों के आधार पर कर सकते हैं।

वाग्गेयकारों के सम्बन्ध में कहा जाता है कि 'उत्तम गाना, मध्यम बजाना, अधम नाचना, विकट बताना', गायन की श्रेष्ठता उसकी प्रमुखता में होती है जबकि वादन को गायन का अधीन अनुवर्ती एवं सहायक रहना होता है। वादकों द्वारा गाने की 'संगति' की जाती है। अतः स्पष्ट है कि प्रमुख गायक के 'गीत' की पूर्ण संगति सहायक गायक अथवा गायिका के द्वारा ही संभव है, और यही बात चाहे ध्रुपद, खयाल रचनाओं के बारे में हो, चाहे ठुमरी, टप्पा जैसी नवीन रचनाओं के विषय में हो शतशः लागू होती है।

गायक के प्रकृति ने यदि अच्छा कंठ नहीं दिया है तो राग की अन्त्येष्टि हो जायेगी, 'जलो कण्ठ बिन राग' की कहावत चरितार्थ होगी, किन्तु इसके साथ ही यदि कंठ है और राग की शिक्षा नहीं मिली है तो भी स्थिति सोचने योग्य होगी।

इसी प्रकार उक्त चारों शैलियों में स्वर, शब्द, काव्य की अनुरूपता के बारे में कहा जा सकता है कि यदि 'राग' अमृत है, तो 'ताल' उसके लिए 'कुम्भ' है, क्योंकि अमृत का पात्र उपयुक्त न हो तो वह झर बिखर जायेगा। उचित रूप में प्रतिष्ठित, सुरक्षित न रह सकेगा।

वास्तव में केवल बंदिशे रट लेने से कोई अच्छा गायक नहीं माना जा सकता। श्रेष्ठ गायक का प्रगाढ़ परिचय 'गेयराग' से होना चाहिए चाहे वह ध्रुपद, खयाल, टप्पा या ठुमरी सम्बन्धी कोई भी गेया क्यों न हो। इसी तरह 'वर्ण-शब्द' की उपयुक्तता

भी अपरिहार्य है। गायन में अनुभूति का भी बड़ा ही महत्व है, इसके लिए गेय के अर्थ को समझना अत्यावश्यक है। 'बंदिश' के साहित्य व काव्य का बहुत ही महत्वपूर्ण स्थान होता है।

अनुरूप शब्दों का सामञ्जस्य भी बहुत जरूरी होता है, लेकिन यह भी ध्यान रखना आवश्यक है कि कोरा शब्दजाल ही न हो उसमें काव्यमयता, सरसता हो तभी वह गायन सहृदय को लुभा सकेगा। उसे आनंद रस से सराबोर कर सकेगा। यही कारण है कि संगीत के वाणी पक्ष और गेय पक्ष दोनों का 'वाग्गेयकार' कहा जाता है।

कुल मिलाकर वाग्गेयकार में सत्कवि और श्रेष्ठ संगीतज्ञ के उभय गुणों का सामञ्जस्य होता है। ऐसी ही रचनाएँ सम्मान का पात्र बनाती हैं।

वस्तुतः वाणी अर्थात् साहित्यिक पक्ष तथा 'गेय' अर्थात् संगीत पक्ष पर जिस व्यक्ति का समान अधिकार हो वह प्रबन्ध रचना के योग्य माना जाता है।¹

अमीर खुसरो के मृत्यु के समयोपरान्त (1324 ई0) वाचनाचार्य सुधाकलश ने अपने ग्रंथ 'संगीतोपनिषद्' का समापन किया था।²

उनके शब्दों में 'इस युग में प्रबन्धों की रचना करने वाले दुर्लभ हैं और उनके गाने वाले भी दुर्लभ हैं।' इससे स्पष्ट होता है कि चौदहवीं शती के पूर्वार्द्ध में प्रबन्ध रचनाओं का प्रायः अभाव था।

सोलहवीं शताब्दी में 'बँजू बावरा' का उल्लेख मिलता है, जिनके नाम इधर-उधर संग्रहीत गेय साहित्य बिखरा पड़ा है। 'तानसेन' के बारे में कहा जा सकता है कि

1 - आचार्य बृहस्पति - संगीत चिन्तामणि, पृष्ठ 42

2 - 'संगीतोपनिषत्सार' गायकवाड-सीरीज, प्रथम संस्करण, भूमिका, पृष्ठ 8

उन्होंने अपनी रचनाओं में स्वर शब्द एवं काव्य तीनों ही पक्षों का भली-भाँति प्रयोग किया है। नायिका-भेद से भी वे सर्वथा परिचित थे और रस एवं भावों की महत्ता को भी समझते थे जैसा कि उनकी रचनाओं से ज्ञात होता है।

तानसेन ने अपने एक ध्रुपद में अर्थज्ञान-शून्य तथा रस एवं भाव की उपेक्षा करने वाले एक व्यक्ति की हँसी उड़ायी है जिसने गुरुहीन व्यक्तियों की रचनाएँ गायी है - ध्रुपद का एक नमूना दृष्टव्य है -

जो ध्रुपद ना सुध अछिरनि जुक्त,
जुक्त न सगीत राग गाव ।
जो अज्ञान गुनियन को पचावै,
भिमते निगुरन कौ कियौ गावै ।
नव रस राग जानै ना,
लोक मध बादि ही कवि कहावै ।
साहि अकबर की सौँ, मोय तो दुख,
और हाँसी याही ते आवै,
अरघ पूछे ते नाहीं करि आवै।" ¹

तानसेन ने अपने युग में अनेक बंदिशों की, जो उनके युग में तो नवीन थीं, किन्तु 'प्रामाणिक' मानी गयी थीं। उस समय सम्राट के सन्निकट रहने वाले कलाकार 'हुजूरी' कहे जाते थे, जो अपनी शिष्य-प्रशिष्य पखरा कायम रखते थे और अनेक ध्रुपद खयाल आदि में रचनाएँ करते थे और बंदिशों का प्रचार किया करते थे।

'सदारग' काव्य और संगीत के प्रसिद्ध महाकवि 'देव' के शिष्य माने गये हैं। साहित्य और संगीत की दृष्टि से इनकी रचनाएँ श्रेष्ठ थी, इनकी टकसाली और मुहरबन्द रचनाएँ समस्त देश में ख्याति लब्ध हुई। ये अनुपम वीणावादक, श्रेष्ठ ध्रुपद गायक और ध्रुपदकार तो थे ही इन्होंने हजारों ख्यालों की भी रचना की थी, जिनमें शैली की अनुरूपता सर्वत्र दृष्टिगत होती है।

सदारग के युग तक गायकों के दो वर्ग थे 'कलावन्त' और 'कव्वाल', इनमें कव्वाल वर्ग पुराना खयाल गायक था, यह 'तान', पलटे, जमजमे और तहरीर को खयाल गायिकी की जान समझता था। कव्वालो ने सदारग के ख्यालों को 'खयाल' ही न माना अपितु उन्हें 'मुडा या लगडा' ध्रुपद भी कहा। बावजूद इसके भी उनके खयाल बहुचर्चित रहे। उनमें रागों की शुद्धता पर ध्यान दिया गया था। उनकी खयाल रचनाओं को सीधी पट्टली की श्रेणी में गिना गया।

नवाब वाजिद अली शाह के समय तक ध्रुपद खयाल और रागों की काफी दयनीय स्थिति हो चुकी थी।

छम्मन साहब ने भी विभिन्न रागों के हजारों ध्रुपद गाये थे।

स्व० अलाउद्दीन खॉ को सैकड़ों होरी-ध्रुपद याद थे। रचनाओं का यह भंडार उनके वादन पर अकुश रखता था। एक व्यवस्था बरकरार थी।

भातखंडे जी रामपुर से सीखते हुए भी खयाल-प्रेमी थे। वे अपने अनुयायी, अपने गुरु खयाल गायकों में राग की शुद्धता की दृष्टि से कुछ कमियाँ देखते थे।

गोपालगायक का एक ध्रुपद सिद्ध करता है कि उन्होंने सम्राट खिलजी की सेवा में प्रस्तुत होकर उसके प्रताप का वर्णन किया था।

गोपाल गायक और अमीर खुसरो के पारस्परिक सहयोग से 'चतुर्दण्डी सम्प्रदा' की स्थापना हुई थी जिसमें आसाप ठाठ, गीत और प्रबन्ध इन चारों दण्डों के आध पर संगीत का वितान तना हुआ है।

ब्रज और हिन्दी के भक्त अमीर खुसरो ने चिरितया परपरा को भी ब्रज रग में रंग दिया। 'ए मा रग है', मोहे अपने ही रग में रग ले निजाम पिया, जै रचनाओं में ब्रज का रग बोल रहा है तो 'बहुत कठिन है डगर पनघट की।' में पनघट लीला का प्रभाव है। भरब यार तोरौ बसन्त मनाऊँ, बसन्त पञ्चमी को गाया जात है, छाप-तिलक सब छीनी रे, मोसे नैना मिलाय के।' में वाह्य आचारों का परित्या है तो 'मैं निजमा से नैना लगाय आई रे' में प्रेमिका की लगन लगी है। उक्त सभी रचनाओं से यही द्योतित होता है कि अमीरखुसरो ने स्वर, शब्द और काव्य का प्रयोग शैली के अनुरूप ही किया है।

मान सिंह तोमर के द्वारा ब्रजभाषा ध्रुपद का आविष्कार सर्वसम्मत है। जिन्होंने इस क्षेत्र में क्रान्ति ही मचा दी थी।

उक्त तथ्यों के आधार पर कहा जा सकता है कि सालगसूड प्रबन्धों के अन्तर्गत 'ध्रुव' नामक प्रबन्ध के सोलह भेद अक्षर सख्या, ताल और रस के आधार पर होते थे, जिनमें उद्गाह, अतर और आभोग नामक तीन धातु होते थे। कालांतर में अक्षर-सख्या नियम, ताल और रस के विषय में कामाचार के परिणाम स्वरूप धातुओं से युक्त गीत भी 'ध्रुव' कहलाने लगे और उनमें प्रयोज्य पद-काव्य को 'ध्रुवपद' कहा गया।

मानसिंह तोमर के युग में यही रूप प्रचलन में था, जिसमें क्षेत्रीय भाषा का प्रयोग किया गया था, ध्रुवपद में प्रत्येक रस से सम्बन्धित काव्य प्रयुक्त हो सकता था।

'ध्रुवपद' गान का प्रचार मानसिंह के पश्चात् उच्च मुस्लिम दरबारा में भी हुआ, जैसा कि हम स्पष्ट कर चुके हैं। पुरुष भी ध्रुवपद गाते थे और नारियों भी। ध्रुवपद गाते समय तदनुकूल नृत्य भी संपादित हुआ करता था।

भातखंडे जी का कहना है कि "वर्तमान समय में गायक तथा पखावजी की संगीत का ध्रुवपद सुनने की बजाय प्रायः उनकी विसंगति या प्रतियोगिता का ध्रुवपद ही सुनाई देता है। परिणाम में 'कौन हारा कौन जीता' इसकी दिल्लगी उड़ती है और संगीतानंद शून्य हो जाता है। इस प्रकार के गान का आदर यदि श्रोताओं द्वारा न हो तो उचित ही है। × × × × आजकल प्रचार में दुगुना चौगुना और बोलतान ये प्रकार भी ध्रुवपद में गाये जाते हैं।'

ध्रुवपद रचनाओं में शैली के अनुरूप स्वर, शब्द एवं काव्यत्व का उदाहरण

देखिए - छत्रपति मान राजा, तुम चिरजीव रहो

जो लो ध्रुव मेरू तारो।'

चहूँ देस से मुनीजन आवत, तुम पै

धावत, सब को जग उजारो ।।'

अदारग का ध्रुवपद -

होत मधिम, खरज, पचम, रिसब, धैवत,

गधार, निषाद, मधिम पचम सुर।

वाजिद अली शाह से पूर्व की रचनाओं से ज्ञात होता है कि उस समय (16वीं शताब्दी) लोक में खयाल' काफी प्रिय था, क्योंकि तत्कालीन खयाल गायक शब्दों को समझते, उनका ठीक उच्चारण करते थे तथा उन्हें राग तथा लय से भी सजाते सवॉरते थे।

ठुमरी शैली की रचनाओं के अवलोकन से ज्ञात होता है कि 'ठुमरी' की भाषा-शब्द उसके विषय, उसकी प्रकृति के अनुकूल उस प्रदेश की लोकभाषाओं से है, जहाँ से ठुमरी का आविर्भाव हुआ है। ठुमरी में 'स्वर' और 'शब्द' परस्पर पूरक है। इसमें एक ही शब्द को नयी-नयी छवियाँ स्वर देते हैं।

वास्तव में ठुमरी का क्षेत्र अपन है, निजी है, अतः सभी बातों का समावेश संभव न होते हुए भी ठुमरी शैली की रचनाएँ क्षुद्र नहीं कही जा सकती।

पूर्वार्द्ध आधुनिक काल (1800 से 1900) में ठुमरी का प्रचलन जोरों पर था घर-घर में ठुमरी गायन होता था। जिन रागों में 'टप्पे' होते हैं उन्हीं रागों में ठुमरी भी गायी जाती है। ठुमरी में पजाबी, अर्द्धा, कव्वाली आदि तालों का प्रयोग होता था। लखनऊ गाँधि क्षेत्र 'ठुमरी' के लिए प्रसिद्ध थे। 'टप्पा शैली' की रचनाओं में खमाज, झाँझौटी, भैरवी, सिंधु जैसी स्वरावलि-रागों का प्रयोग किया जाता रहा है। शोरी मियों के गाने का तो ढंग ही अनोखा था, जो इस शैली के आविष्कर्ता माने जाते हैं। इन्होंने शैली के अनुरूप शब्दों का प्रयोग तो किया ही है साथ ही उसमें रसात्मकता भी पर्याप्त है, जिससे काव्यत्व का प्रयोग भी बखूबी झलकता है।

'टप्पा' गायन शैली की रचनाओं से स्पष्ट होता है कि यह शैली अन्य शैलियों से कहीं पृथक् है। इस शैली का गायन संक्षिप्त होता है तथा इसकी प्रकृति चंचल हुआ करती है, यही नहीं टप्पा शैली में गायन हेतु गले को तैयार करना भी आवश्यक होता है।

वाजिदअली शाह ने खयाल के साथ ही अनेक ठुमरियों की भी रचना की थी। उनकी 'भैरवी राग की प्रसिद्ध ठुमरी' बाबुल मोरा नैहर छूटो ही जाये।' शैली में स्वर शब्द की अनुकूलता की दृष्टि से उल्लेखनीय है।

ध्रुवपद, खयाल ठुमरी, टप्पा, दादरा, गजल, चैती तथा कजरी, होली इत्यादि सभी शैलियों में स्वर, भाषा, ताल और मार्ग - इन चार तत्वों की भूमिका विशिष्ट हुआ करती है। 'भाषा' से तात्पर्य शब्द और अर्थ से होता है जिसके अन्तर्गत विषय भी सम्निहित है, जबकि 'स्वर' का आशय है - रागपक्ष या रागात्मकता। 'ताल' विशिष्ट 'गति' और 'यति' के संयोजन को द्योतित करता है जबकि 'मार्ग' से तात्पर्य है, अन्दाज या चलन। भातखण्डे जी ने 'ठुमरी' को एक क्षुद्र गीत ही माना है।" उनके अनुसार उच्चकोटि के गायक 'ठुमरी' गान को निम्नकोटि का 'गान' कहते हैं।¹

ठुमरी के स्थूलतः द्विविध रूप दृष्टिगत होते हैं। एक तो 'बोल-बाँट' की 'ठुमरी' और दूसरी 'बोल बनाव की ठुमरी'। पश्चिम उत्तर प्रदेश रामपुर, बरेली इत्यादि स्थानों में रची गयी बन्दिश की ठुमरियों में बोलों का बाँट लय में गुँथा होता है, स्वर पक्ष में बनाव भी लय की बाँट के अधीन होता है। लखनऊ के कथक कलाकार इसी तरह की ठुमरियों में भाव निर्माण करते थे।

बरेली निवासी तवक्कुल हुसैन खाँ उर्फ 'सनद' पिया ठुमरियों के प्रसिद्ध रचनाकार के रूप में जाने जाते हैं। वास्तव में 'सनदपिया' की ठुमरियाँ रागों के चलन के विषय में 'सनद' अर्थात् प्रमाण थीं।² स्व० भातखण्डे जी द्वारा 'सनद पिया' की ठुमरियों का उल्लेख किया गया है - राग परज त्रिताल में -

स्थायी - का करूँ, न माने री, सखी री,

मोर मुकुट वारी ढीठ जगर डगर चलत

धनिया भरत, ठठोरी करत।

1 - क्रमिक पुस्तक मालिका, भाग 4, पृष्ठ 50

2 - वही, क्र०पु०मा०, पृ० 42। (भाग 4)।

अन्तर - 'सनद पिया' मोरी मानात नाहीं,

बार-बार मोसे वरजोरी करत।

× × × × × × × × × × × ×

स्थायी - पवन चलत आली कियो चद्र खेल,

चलो मितवा बालम बगवा हम तुम मधवा

पिये, करे रंगरलियाँ।

अन्तर- पकर बैयाँ, परत पैयाँ, बलि जैयाँ,

सनद पिया तोरी, फुलवारी, चटक

रहीं कलियाँ।"

राग और विषय की दृष्टि से भी ये ठुमरिया महत्वपूर्ण है और सही है।

विषय की दृष्टि से सयोग एव वियोग श्रृंगार के दोनों पक्षों का समन्वय इन ठुमरियों में है।

आचार्य बृहस्पति के शब्दों में "राग विषय और लय की दृष्टि से तो ठुमरी में क्षुद्रता सिद्ध नहीं की जा सकती, तो फिर क्षुद्रता कहाँ है ? नारी सुलभ हेलाओं को मूर्त करने वाला नृत्य 'लास्य' भगवती पार्वती द्वारा आविष्कृत होकर जब क्षुद्र नहीं कहलाया, तब नारी के अन्तर को चित्रित करने वाली वाणी भला क्यों क्षुद्र कहलाने लगी।¹

अजम, उमर, हररग (मुहम्म अली खाँ ध्रुवपद गायक), दरस, प्रेमदास, हैदर चाँद, आलम, सुघर, अख्तर (वाजिद अली शाह) सबरस, अचपल (तानसेन खाँ के उस्ताद)

आदि वाग्गेयकारों की ठुमरियाँ तो क्रमिक पुस्तकमालिका में उल्लिखित की ही गयी है। इसके साथ ही अन्य अनेक प्रसिद्ध ठुमरियो को भी उल्लिखित किया गया है। यथा- "पी की बोली न बोल", 'दुखवा मैं कासे कहूँ मोरी सजनी", "मीर भरन कैसे जाऊँ", आदि।

भातखंडे जी के ध्रुवपद गायक गुरु मुहम्मद अली खाँ ने 'हररग' नाम से अनेक ठुमरियाँ व ध्रुवपद रचे हैं। उनकी चौतुकी ठुमरी का उदाहरण दृष्टव्य है -

स्थायी - जिन डाटो रग, मानो गिरधारी मोरी बात, जिन डाटो रग मानो गिरधारी,
अब सास सुनेगी देगी गारी।"

अन्तरा - गिरि कैलास को बास हम छाड़यो, हम अबला अति भारी भी सी सारी।

संचारी - डमक-डमक डमरू गत बाजत, गत सगीत विचारि ततकारी।

आभोग - 'हर रग' कहा कहूँ अब मैं 'तोसों' अनगन दे ऊँ मैं गारी।

उक्त ठुमरी में खमाज अग का खुलकर प्रयोग किया गया है। इसी प्रकार एक सुप्रसिद्ध ठुमरी के गायक भैया गनपतराव के विषय में श्री दिलीप चन्द्र वेदी का कहना है कि "ठुमरी गाने वालों के सरताज भैया गनपत राव और उनके शार्गि रशीद मौजूददीन खाँ साहब ने जब अमृतसर में आकर गाया, तब हर शख्स झूम उठा।"¹

स्व० फैयाज खाँ, और मुश्ताक हुसैन खाँ ने भी ठुमरी गायन को बखूबी पेश किया। इसी प्रकार विन्ददीन, मुश्ताक हुसैन खाँ आदि की ठुमरियाँ भी प्रसिद्ध रही हैं।

निष्कर्षतः कहा जा सकता है कि ध्रुवपद, खयाल, ठुमरी तथा टप्पा शैली के वाग्गेयकारों ने अपनी रचनाओं में शैली के अनुरूप स्वरों, शब्दों एवं काव्य-तत्त्व का यथासंभव विधान किया है। उनकी रचनाओं का उल्लेख प्रसंगता यथा संभव पिछले अध्यायों एवं उक्त विवेचन में भी हम कर चुके हैं।

इन रचनाओं से यही प्रतीत होता है कि युगानुकूल एवं क्षेत्रीयता के कारण इन पर कतिपय प्रभाव का पड़ना स्वाभाविक ही है।

6- इन विभिन्न प्रकार की रचनाओं के आधार पर वाग्गेयकारों की रचना-शैली का आलोचनात्मक विवेचन -

विभिन्न वाग्गेयकारों की विभिन्न रचनाओं के अध्ययन से ज्ञात हो जाता है कि प्रायः सभी रचनाएँ शैली, कला, कौशल, गेयता इत्यादि की दृष्टि से महत्वपूर्ण एवं उपयोगी हैं।

प्राचीन कालानुसार सांगीतिक रचनाओं से पता चलता है कि उस काल में संगीत कला का सम्बन्ध पूर्णतया धर्म के साथ जुड़ा हुआ था। इसे वैदिक राजाओं एवं मुस्लिम शासकों की राज सभाओं में प्रकारान्तर से स्थान मिलता रहा है। यहाँ यह बात अलग है कि भारत की राजनैतिक सीमाओं के परिवर्तन के साथ ही साथ तत्कालीन रचना भी प्रभावित होती रही है क्योंकि वाग्गेयकार पर इसका असर कमोवेश पड़ना स्वाभाविक ही था। उन्हें शासकों की, आश्रयदाताओं की रुचि का खयाल रखना ही पड़ता था जो संगीत शैली में भी बदलाव का कारण बनता रहा।

13वीं शताब्दी के पश्चात् इतिहास के पन्नों को पलटने से ज्ञात होता है कि सम्पूर्ण भारतीय सत्ता जब वैदेशिक हाथों में आ गयी तो तात्कालीन संगीतज्ञों ने अपनी रचनाओं को गोपनीय रखने का प्रयास करना आरम्भ कर दिया, यहाँ तक कि अपनी विद्या के दान का पात्र वे अन्य लोगों को नहीं समझते थे। यही कारण है कि धीरे-धीरे उसी समय से हम रचनाओं में अस्पष्टता की झलक पाते हैं।

वर्तमान शताब्दी में आगल शासन के आगमन के पश्चात् एक सांस्कृतिक पुनर्जीकरण (20वीं शताब्दी) उदित हुआ, फलतः संगीत के क्षेत्र में भी क्रियात्मक पक्ष के साथ ही शास्त्रीय अध्ययनों एवं शोधकार्यों का सिलसिला शुरू हो गया, जिसके अन्तर्गत संगीत का ऐतिहासिक विश्लेषण और तुलना के क्षेत्र सामने आये।

इस सन्दर्भ में कतिपय महत्वपूर्ण प्राचीन मध्य एवं आधुनिक वाग्गेयकारों की रचनाओं के आधार पर समीक्षात्मक दृष्टिकोण की चर्चा करेंगे। वस्तुतः अच्छी आलोचना सदा कला की उन्नति में योग देती है। आधुनिक युग में विज्ञान ने जहाँ रेडियो एवं सिनेमा, दूरदर्शन आदि के द्वारा संगीत को जन-जन तक सुलभ कर दिया है।

वाग्गेयकारों एवं रचनाकारों को इससे आर्थिक लाभ तो हुआ ही है साथ ही उसकी प्रशंसा एवं यश कीर्ति भी प्रसरित होती रही है। दूसरी ओर आलोचना का विषय भी बने है। वास्तव में किसी भी कलाकार की सुनकर केवल यह कह देना कि वह अच्छा अथवा बुरा है पर्याप्त नहीं होता। आलोचना का ध्येय होता है, अच्छाई एवं कमियों को तर्कसम्मत ढंग से प्रमाणित करना उसकी सार्थकता प्रतिपादित करना, तभी उसकी आलोचना सार्थक होगी।

आचार्य बृहस्पति के शब्दों में कोई भी ऐसा कारण उत्पन्न करे, जिससे श्रोताओं की उस मानसिक स्थिति में व्याघात हो, तो उस कारण की उत्पत्ति दोष है और यदि गायक अपने राग में उन विविधताओं की सृष्टि करता जाय, जिससे श्रोताओं की रागजन्य विशिष्ट मानसिक स्थिति में प्रगाढ़ता निरन्तर बढ़ती जाय, तो ऐसी विविधताओं की सृष्टि गायक का गुण है।¹

आधुनिक रचनाओं के सन्दर्भ में एक बात कही जा सकती है कि कुछ अपवादों को छोड़कर अधिकांश वाग्गेयकारों की रुचि 'वैचित्र्य' की ओर है और जिन हाथों में आज 'कला' की न जाने कौन सी तुला है, वे भी इस वैचित्र्य के शिकार हैं।²

1- संगीत चिन्तामणि, पृष्ठ 417 (प्र० खड)

2- तदेव, पृष्ठ 419

जो गायक तानो पलटों अलकारों या लयकारी के फेर में पड़ते हैं, तो वे अपने परिश्रम से श्रोताओं को चक्कर में भले ही डाल दें, उनको तनमय, (तल्लीन) नहीं कर सकते।

प्राचीन विद्वानों की दृष्टि में वर्ण विरोधी अलकारों का प्रयोग वर्जित है। यदि कोई अलकार उस 'वर्ण' का विनाशक है, तो वह रागविशेष के द्वारा उत्पन्न मानसिक स्थिति में विघात उत्पन्न करेगा। किन्तु आज के उस्तादों में यह कमी पायी जाती है। इससे उनकी लक्ष्यविहीनता प्रकट होती है।

तेरहवीं शताब्दी एव उससे पहले की सांगीतिक रचनाओं में स्वरों के द्वारा भावप्रकाशन की विधि निश्चित ही नहीं, अपितु उनकी स्वर विधि का आधार ही 'गीत' की भावाधारित पद्धति है। आदिकाल से ही संगीत का विकास होता चला आया है, असंख्य नवीन-रागों का निर्माण भी होता गया किन्तु संगीतशास्त्र के सभी विचारकों की दृष्टि संगीत के भाव सम्बन्धी पक्ष पर ही रही थी। आज की शैली में रसात्मकता का प्रायः अभाव सा परिलक्षित होता है। शुष्कता एव पांडित्यपूर्ण शैली दिखती है।

1400 ई0 तक ऐसे गायक मौजूद थे, जिन्हें संगीत में भावात्मक एवं रसात्मकता का बोध था, उसका समय ऐसे गायक थे जिन्होंने अलाउद्दीन खिलजी जैसे पाषाणों को भी पिघला दिया था। उस समय के संगीतज्ञों का आधार 'मूर्च्छनापद्धति' थी जिसका सम्बन्ध 'राग' के शरीर को जन्म देने के साथ ही साथ उसकी आत्मा से है।¹

आज के गायकों का मुख्य लक्ष्य सिर्फ 'तैयारी' ही प्रतीत होता है, जिसके द्वारा वे श्रोताओं को या तो चकित कर देना चाहता है या फिर आतंकित। इसके कारण स्पष्ट है कि अधिकांश जनसमाज शास्त्रीय कहे जाने वाले संगीत से दूर भागता है।

इस सम्बन्ध में कहा जा सकता है कि यदि 'तानसेन' के संगीत का आनंद लेने के लिए श्रोता को तानसेन होना पड़े तो संगीत-कला 'वर्गविशेष' के लिए उर्दू उससे लेकर जन का दृष्टिकाण तिरोहित प्राय हो जायेगा।

वस्तुतः संगीत के वास्तविक आनंद के लिए तो 'मर्मज्ञता अथवा विद्वत्ता' उतनी अनिवार्य नहीं है किन्तु 'सहृदयता' अत्यावश्यक है।

'मूर्च्छना-पद्धति' के विषय में तो आज लोग पूर्ण अरुचि प्रदर्शित करते हुए नजर आते हैं। 'रत्नाकर' जैसी सांगीतिक रचनाओं की व्याख्या 'तौबे से सोना बनाने की भाँति' समझा जाने लगा है। वस्तुतः संगीत के भावपक्ष के उद्घाटन हेतु 'मूर्च्छना पद्धति' की रचनाओं का संबोध आवश्यक है।

आचार्य भरत ने कुछ विशिष्ट छंद चुने थे, जिन्हें 'गेयपद' के रूप में जाना जाता है। जयदेव, विद्या पति सूर और तुलसी की 'पद' कहलाने वाली रचनाएँ गेय छंदों में होने के कारण ही 'पद' कही जाती हैं, किन्तु जो छंद केवल पाठ हेतु ही प्रयुक्त होते हैं वे पाठ्य कहे जाते हैं, जैसे- महाकाव्यों के छंद।" वर्तमान युग का वाग्गेयकार छंद की गेयता पर, स्वरयोजना की आवश्यकता पर प्रायः न के बराबर ही विचार करता है।

इस दृष्टि से हम कह सकते हैं कि 'जयदेव, विद्यापति और सूर' जैसे मनीषी उत्तम वाग्गेयकार थे जैसा कि उनकी रचना शैली से स्पष्ट हो जाता है।

'अष्टछाप' के पदों में भाषा व छन्दों का बाहुल्य है, राग और ताल उनके उपकारक हैं। ध्रुवपद, खयाल इत्यादि में राग और ताल की प्रधानता है, भाषा इनकी सहायिका है।

दरबारी जीवन यापन करने वाले गायकों वाग्गेयकारों के लिए पंडितों एवं कवियों का सम्पर्क सहज व सुलभ था। मुगल-शासन के दौरान जहाँ अच्छे विद्वानों व वाग्गेयकारों को सम्मान मिलता था, वहीं कुछ न्यूनताएँ व सकीर्णताएँ भी दृष्टिगत होती हैं। उस युग के गायक वाग्गेयकार, साहित्यिक भाव पक्ष को समझते थे। अक्षरशत्रुता अथवा शब्दार्थभक्षण पश्चात्कालीन अज्ञान का परिणाम है, जिसकी स्थिति आज तक बनी हुई है।

वाग्गेयकार 'प्रबंधों' की रचना करता है, वह जिन प्रबन्धों को प्रजीत करता है, उसे गाना गायकों का कार्य होता है। इस प्रकार वाग्गेयकारों के गुणों से हीन गायकों के द्वारा की हुई बंदिशें दोषपूर्ण मानी जायेगी। वर्तमान रचना शैली के सन्दर्भ में यह तथ्य आलोचना का विषय बन जाता है।

'क्रमिक पुस्तक मालिका' में संगृहीत बंदिशों में प्रायः अनेक दोषों का विवेचन प्राप्त होता है, यथा - शिष्टताहीन उक्ति (ग्राम्योक्ति), अशुद्ध शब्द प्रयोग, अप्रस्तुत वर्णन, गमक और पद जडत्व का होना, प्रबंधज्ञान हीनता, रसों के अनुरूप राग-सर्जन के सम्बन्ध में जानकारी का अभाव, असहृदयता, रीति भंग, राग के शुद्ध रूप की भ्रष्टता, असामयिक गान, अश्राव्यता, लक्षण विरोधी 'भातु'-(काव्यपक्ष) और धातु (गेयपक्ष) की रचना इत्यादि।¹ उस्तादों, खान्दानी उस्तादों की बंदिशों में उक्त दोष पर्याप्त मात्रा में मिलते हैं।

वस्तुतः बंदिशें बनाने की अपेक्षा गायक से नहीं की जाती, वह वाग्गेयकार का ही कार्य हुआ करता है।

यह बात अलग है कि वाग्गेयकार अपनी रचना शैली में कहीं सफल हो सका है। गायक का कार्य तो उन बंदिशों को सीखना और ढंग से प्रस्तुत कर देना ही है।

सांगीतिक क्षेत्र में प्रतियोगिता की भावना मतग के पूर्व ज्यादा पायी जाती थी जैसा तत्सुगीन रचनाओं से संकेतित होता है। गोपाल नायक एव अमीर खुसरो का साक्षात्कार चौदहवीं शती के शुरू में हुआ है, जिसका साक्ष्य गोपाल नायक की इस रचना से प्राप्त होता है -

यक दलन रे प्रबल्लनाद, सिधनाद
बल अपबल ववकअर, × × ×
गीत गावत नाइक गोपाल विद्याधर
साहिनिसाह अलावदी तपे डिलीनरेस
जाके वसुधा सुक्ति तु अ तक्कधर¹

जियाउद्दीन वर्दी के अनुसार अलाउद्दीन ने विद्वानों के सम्मान की ओर ध्यान नहीं दिया। गोपाल नायक और अमीर खुसरो के पारस्परिक वाद की बात प्रक्षिप्त प्रतीत होती है, इसमें वास्तविकता नहीं प्रतीत होती है, इसमें वास्तविकता नहीं दृष्टिगत होती क्योंकि अलाउद्दीन में सभापति होने की योग्यता नहीं थी और न ही उसकी सभा में गोपाल नायक की रचना शैली अथवा कला का मूल्यांकन करने वाले सभ्य थे और न गोपाल नायक एव खुसरो की विद्या ही समान थी।²

उस युग में 'बादशाह' संगीत सम्मेलनों की आयोजना करते थे, ये लोग उपाधियों के लिए कलाकारों के नाम की सिफारिश किया करते थे। इन लोगों में सभापति या

1 - रागमाला - 86 आ

2 - आचार्य बृहस्पति प्र० 438 संगीत चिन्तामणि (1)

तथ्यों के गुण कहा तक है, स्पष्ट है। कलाकारों में चिन्तन तर्कशीलता-विवेक और संप्रदाय के मर्म का ज्ञान कहाँ तक विद्यमान है, यह स्पष्ट ही है। बंदिशें करने वाले आज भी असंख्य हैं, किन्तु उनमें वाग्गेयकार की योग्यात किस सीमा तक है, कहना मुश्किल है। अगूठाछाप कलाकारों के जन्मजात उस्ताद पुत्र भी है और शिष्य भी। इन्हें समझाया जाना कठिन है, कुछ देवियाँ हैं, जिनके संगीत पर भाग्य बनते-बिगड़ते हैं, ये इस युग की पचकन्याएँ हैं, इन्हें प्रणाम ही करना चाहिए।" आचार्य बृहस्पति का यह आलोचनात्मक दृष्टिकोण सर्वथा प्रासंगिक ही है।

मध्यकालीन रचनाओं के अवलोकन से पता चलता है कि मुहम्मदशाह रंगीले के युग तक गायक लोग शब्द और अर्थ के शत्रु नहीं थे। उस युग तक निरक्षर होना गुणी होने का प्रमाण-पत्र नहीं समझा जाता था। उस युग में रहीम सेन और तानसेन तृतीय जैसे कलावत कवित्त भी गाते थे। शुजात खॉ एव खयाल गायक शाह दानियाल भी भक्ति गाते थे।¹

वाजिदअली शाह के समय में कलाकारों की अज्ञानतावश प्रभावपूर्ण गायन में कमी आती गयी, कहीं-कहीं किसी सीमा तक खयाल, ध्रुवद, होली और सरगम रह गया था और उस गाने के कद्रदान भी कम रह गये थे। आचार्य देव से महाकवि व संगीतमर्मज्ञ अवध की दरबार के लिए स्वप्न हो गये थे। ठुमरी, दादरा, नकटा (नुक्ता) का प्रचार हो गया था। रईस लोगों की दृष्टि में राग खटराग हो गयी थी।

रहीन तानबाजी निष्प्रयोजन सिद्ध होती है, यही कारण है कि आज गाये जाने वाले निरर्थक खयालों से जनता दूर भागती है।

आज खयाल की जो दुर्दशा हो गयी है, उसका संपूर्ण उत्तरदायित्व कलावर्तों पर ही होगा। इसी प्रकार बंगाल, महाराष्ट्र आदि प्रदेशों के संगीत रसिकों द्वारा ध्रुवपद व खयाल सीखने में रुचि दिखायी गयी, तब उन्हें शब्द, अर्थ और उच्चारण से अपरिचित उस्तादों का सानिध्य मिला। उन्होंने अपने अहिन्दी भाषी शब्दों को समझा दिया कि शास्त्रीय गान में अर्थ विचार करने की जरूरत ही नहीं है। फलतः आलोचक तक संदिग्ध विचार वाले हो गये जैसा कि एक महाराष्ट्रीय आलोचक ने लिखा है -

'संगीत के उभरने के साथ शब्दार्थ पीछे छोड़ दिया जाता है, छोड़ दिया जाना चाहिए। संगीत को चाहिए कि उसे शब्दार्थ को खा जाय और शब्दार्थ को भी चाहिए कि वह खाया जाय।'

वस्तुतः आलोचकों का उक्त दृष्टिकोण सोचनीय है। इसी प्रकार बंदिशों के साहित्य को भ्रष्ट करने का उत्तरदायित्व भी शब्दार्थ की ओर ध्यान न देने वाले उस्तादों पर है, 'क्रमिक पुस्तक मालिका' में संग्रहीत किन्तु अर्थ की दृष्टि से अपूर्व एवं भ्रष्ट बंदिशों के प्रचार का उत्तरदायित्व उस परंपरा के नेताओं पर है।

इस सन्दर्भ में कहा जा सकता है कि आज भी संगीत ससार में ऐसे व्यक्ति हैं जो नये मार्ग की खोज करते हैं, परन्तु अधिकांशतः उनमें अध्ययन की कमी ही झलकती है। प्रचलित रागों में ऐसे लोग मनमाना आचरण करते हैं उनकी बंदिशों की भाषा प्रायः अशुद्ध ही होती है। इनके द्वारा आविष्कृत राग वस्तुतः बीहड़ ही होते हैं। आज भारतीय संगीत को पुनः गंभीर चिंतन की जरूरत है। एक तत्त्वज्ञ अथवा विशेषज्ञ आचार्य (वाग्गेयकार) लोगों की बुद्धि के अनुसार विषय की सुबोधता हेतु विभिन्न शैलियों में विभिन्न शब्दों का आश्रय लेकर उन्हें तत्त्व का बोध कराता है, परन्तु शैली

की विभिन्नता होने पर भी उसके कथन का तत्त्व शास्त्र का अविरोधी और शास्त्र द्वारा अभ्यनुज्ञात होता है। जिन भारतीय आचार्यों ने मध्ययुग में अपने स्वरों के स्थान निश्चित किए, उन्होंने भी स्वरस्थापना का वास्तविक कारण स्वरसंवादिता ज्ञान बताया है। तानसेन ने अपने ग्रन्थ 'संगीत सार' में मूर्च्छना पद्धति को अपनाया है। ग्वालियर परंपरा के कलाकारों द्वारा सात स्वर गुप्त और सात स्वर प्रकट माने जाते थे। अनेक ध्रुवपदों में कहा गया कि संगीत के तत्त्व को जिसने जान लिया उसी ने छिपाने का प्रयास किया। ग्वालियर परंपरा के विशेषज्ञों ने ईरानी मुकाम पद्धति को भी कण्ठस्थ कर लिया और मूर्च्छना तत्त्व पर भी उनका अधिकार रहा। फलस्वरूप उनका दृष्टिकोण व्यापक हो गया। जो वाग्गेयकार केवल ईरानी पद्धति जानते थे उनमें उस दृष्टि का अभाव था। विभिन्न प्रकार के ठाठों अथवा मेलों से सम्बद्ध रागों में विचित्रता एवं जटिलसंकर ईरानी दृष्टिकोण की देन था।

खुसरो, हुसैनशाह शर्की इत्यादि विचारक इस दिशा में कार्य कर चुके थे। अकबर के युग में भी यह प्रवृत्ति विद्यमान थी। विभिन्न प्रकृति रागों के ये जटिलसंकर लोकप्रिय कभी न हुए, क्योंकि ये मस्तिष्क के खेल थे, इनमें नैसर्गिकता का अभाव था। इस बात की जानकारी मिलती है कि कुशल गायकों का प्रयोग राजनीतिक स्वार्थों के लिए भी किया जाता था। जैसा कि शाहजहाँ ने खुशहाल खॉ और विसराम खॉ को राजनीतिक षडयन्त्र के कारण आनुवंशिक पद से च्युत कर दिया था।

तजोर वासी व्यकटमुखी ने कल्याणी और पतुवाराली जैसे रागों को तुरुष्कप्रिय (मुसलमानों को प्रिय) कहा है और इन्हें गीत व प्रबन्ध के लिए अयोग्य बताया है। उनके समय भारत से बहार के लोगों में प्रचलित रागों का आगमन हो रहा था। उन सबकी व्याप्ति के लिए उन्होंने बहत्तर मेलों की रचना की जिन्हें बारह ध्वनियों का आधार प्राप्त था। ईरानी संगीत की बारह स्वरों पर आश्रित है। पुडरीक, श्रीकठ, रामामात्य

इन लोगों की पद्धति यद्यपि पूर्णतया अर्वाचीन थी, तथापि इस शैली का बलात् प्राचीन परिभाषाओं के साथ करने का हास्यास्पद प्रयत्न जारी था।

संगीत का स्वर्णिम काल -

व्रजभाषा के समर्थ कवियों में नयिका भेद, ऋतुवर्णन इत्यादि के माध्यम से मुगल सम्राटों पर व्यापक प्रभाव डाला था। मुहम्मदशाह के समय के उत्कृष्ट गायक कवित्तों और सर्वयो के मर्म को समझते थे और भावपूर्ण स्वर में गाते थे। तत्पुगीन वाग्गेयकारों की रचनाओं पर इसका गहरा असर पड़ा था।

कहा जा सकता है कि उस युग के कलाकार अक्षरशः नहीं थे। अनेक गायिकाओं का संगीत पर इतना अधिकार था कि वे नवीन रागों का आविष्कार करती थीं। इन सभी दृष्टियों की यदि तुलना की जाय तो आजका युग पिछड़ा ही साबित होता है। स्व० भातखंडे जी का कथन तर्कसंगत ही है कि पिछले दो सौ वर्षों से हिन्दुस्तानी संगीत की भवनी हुई है, स्वतंत्रता के बाद भी संगीत का प्रचार बढ़ा है, परन्तु उसका स्तर काफी गिरा हुआ है। सोचने योग्य है।

इस प्रकार हम देखते हैं कि विभिन्न सांगीतिक रचनाओं में, प्राचीन मध्य एव आधुनिक वाग्गेयकारों की रचना शैलियों में पर्याप्त साम्य-वैषम्य दृष्टिगत होता है। निस्संदेह यह एक व्यापक विषय है। लेकिन इतना कह सकते हैं कि महमूद के आक्रमणों के फलस्वरूप उत्तर भारत में कला के पनपने की स्थिति नहीं थी। संगीत और साहित्य जैसी अन्योन्याश्रित विद्याओं के मर्मज्ञ मुस्लिम प्रभावित क्षेत्रों को छोड़कर चले गये। श्रुति-सिद्धान्त, जातिगान, ग्राम राग, नृत्य, रगमंच, प्रबध तथा तालों का वैज्ञानिक प्रयोग इस भाग से लुप्त हो गया। खुसरो के पास भारतीय संगीत के वैज्ञानिक स्वरूप को समझने के साधन न थे। अपनी सांस्कृतिक श्रेष्ठता के ख्यापन हेतु तत्कालीन लोगों

ने खुसरो पद्धति को प्रश्रय दिया। हिन्दू वाग्गेयकार भी आर्थिक विवशता वश उस शैली को अपनाने को बाध्य हुए परन्तु परंपरागत गायन की कुछ रट्ट भी उनके पास सुरक्षित रही। शास्त्रीय ज्ञान इस वर्ग से लुप्त हो चुका था। खुसरो की शैली लोकप्रियता हासिल न कर सकी।

पन्द्रहवीं शताब्दी एव सोलहवीं शताब्दी के बीच ध्रुवपद शैली का जन्म हुआ जो सरलता एव विषय के कारण लोकप्रिय रही। इससे पहले रस और भाव के स्थान पर रागों के रूप और ध्यान की उद्भावना हो चुकी थी।

अकबर के दरबार में ध्रुवपद शैली का जोर-शोर से प्रसार था। इस समय के दरबारी कलावत भी प्रायः शास्त्रीय न थे। कालान्तर में मुहम्मदशाह रंगीले द्वारा शर्की की खयाल शैली का पुनरुत्थान किया गया जबकि अवध के नवाब आसफउद्दौला के समय में टप्पा शैली अस्तित्व में आयी। वाजिद अली शाह के समय में ठुमरी, दादरा और गजल नामक रचना शैलियों की कद्र की गयी थी।

इस सन्दर्भ में हम आचार्य बृहस्पति के विचारों को साभार प्रस्तुत कर सकते हैं, तदनुसार¹ सैकड़ों वर्षों से संगीत कला जनता की सहचरी न रहकर व्यक्तियों के हाथ की कठपुतली हो गयी। जहाँ राज सभी का इसे आश्रय मिला, वहाँ वह स्वयं भी सामंतों और नरेशों के भू-विलास पर नाचने वाली हो गयी। उन्होंने जो कुछ भी अच्छा युग परिवर्तन इसमें किया, उनके आश्रित कलाकारों ने उसकी दाद दी। × × × × सामने प्रशंसाओं के पुल बाँधे गये हैं और पीछे खिल्ली उड़ायी गयी है। गुणियों ने आश्रयदाता नरेशों की जिन सूझों को आजीविका के लिए अपने अभ्यास में स्थान दिया वे उनकी

सतति के गले का हार बन गयी और उनसे पीछा छुड़ाना कठिन हो गया।

आधुनिक युग में अनेक सांगीतिक रचनाएँ की तो गयी हैं किन्तु उनमें प्राचीन आदर्शों का प्रायः अभाव ही दृष्टिगत होता है। हलांकि कतिपय नवीन रागों, तालों और वाद्यों की सृष्टि हुई है, तथा अलंकारप्रियता बढ़ी है, परन्तु संगीत का वास्तविक लक्ष्य तो लुप्तप्राय ही हो गया है। गीत वाद्य और नृत्य सभी पक्षों में भावशून्यता सी दृष्टिगत होती है, श्रुतियाँ और तदधारित ग्राम चर्चा का विषय रह गये हैं। प्रबन्ध रचना का कार्य निरक्षर वाग्गेयकारों के हाथ में रहने के कारण सामतयुगीन प्रबन्ध प्रबन्धत्व से शून्य है, गति विराम और पद्यत्व के प्रायः वे शत्रु हैं। समालोचकों और शास्त्रज्ञों के लिए संगीत सुनने, आनंद लेने, समझने और आलोचना करने की वस्तु है, परन्तु जन साधारण के लिए केवल सुनने और आनंद लेने की वस्तु ही है।

आज आवश्यकता है गंभीरतापूर्वक विचार करने की ताकि शास्त्रीय संगीत पुनः जीवन्त हो सके।

सप्तम अध्याय

सन्तम अध्याय

। श्रेष्ठ कार्य का निष्कर्ष एव उपलब्धि :-

भारतवर्ष सदा से ही अपने सांस्कृतिक वैशिष्ट्य के लिये विश्वविख्यात रहा है प्राचीनतम इतिहास भी हमारी विभिन्न कलाओं के सम्मान का गुणगान करता है। हमारे यहाँ संगीत सदैव से ही धर्म से अनुप्राणित रही है सभ्यता के आरम्भ में वैदिक संगीत की जा अनेक मुखी लोक धारायें प्रचलित थीं, उन्हें सबसे पहले भरतमुनि ने शास्त्रीय दृष्टि से सुसंगठित किया और संगीत शास्त्र की स्थापना का स्तुत्य कार्य किया। तदुपरांत अनेक स्वनाम धन्य आचार्यों ने संगीत कला का व्याख्यान किया। वास्तव में संगीत का प्रभाव क्षेत्र अत्यन्त व्यापक है, जो सार्वभौमिक और सार्वजनीन भी है।

भारत वर्ष में संगीत को वैज्ञानिक रूप में नियोजित किया गया और संगीत के शास्त्रीय पक्ष का विधान किया गया। शनैः शनैः संगीत में अनेकानेक नवीन आयाम जुड़ते गये, आचार्यों द्वारा समस्त सांगीतिक शास्त्र की निधि को द्विगुणित किया जाता रहा। चूँकि संगीत सभ्यता और संस्कृति के साथ सम्बद्ध रहा है, फलतः समय समय पर अनेक प्रकार के सांस्कृतिक, सामाजिक, राजनैतिक आर्थिक और धार्मिक प्रभाव भी इस पर पड़ते रहे हैं।

भारतीय संगीत अत्यन्त प्राचीन है जिसका ज्ञान हमें वैदिक एव पौराणिक ग्रन्थों से होता है। वैसे तो भारत के सांस्कृतिक इतिहास की दृष्टि से वैदिक युग ही प्राचीनतम युग है किन्तु ईसा के बीस - पच्चीस हजार वर्ष पूर्व सृष्टि का विकास हो चुका था। जैसा कि उत्खनन से प्राप्त प्राचीन मूर्तियों व शिला लेखों की प्राप्ति

से स्पष्ट हो जाता है, उक्त साक्ष्यों से भारतीय संगीत का प्रादुर्भाव सृष्टि के अविभाज्य के साथ ही हो चुका था। इन तथ्यों से सिद्ध होता है कि भारतीय संगीत विश्व का प्रथम संगीत है, जिससे प्रेरणा लेकर अन्य देशों का संगीत विकसित हुआ।

भारतीय मनीषियों की दृष्टि में प्रत्येक विद्या का ध्येय श्रेय के साथ प्रेम भी रहा है। पुरुषार्थ चतुष्टय धर्म, अर्थ, काम, व मोक्ष की प्राप्ति हेतु समस्त विद्याएँ साधन स्वरूप थीं। वात्स्यायन ने कामशास्त्र को भी चरम परम लक्ष्य की पूर्ति का साधन माना है।

संगीत हमारे देश में यज्ञों का एक अनिवार्य अंग था। हमारे ब्रह्मा गाते हैं, विष्णु मृदंग बजाते हैं और शंकर डमरू बजाते, नाचते गुनगुनाते हैं। सरस्वती जहाँ एक ओर वीणावादिनी हैं वहीं पार्वती नृत्य विशारदा हैं। नाद के द्विविध रूपों साहित्य एवं संगीत का लक्षण माना जाता रहा है। साहित्य एवं संगीत कला से रहित व्यक्ति को पशुवत माना गया है -

साहित्य संगीत कला विहीन

साक्षात् पशु पुच्छ विषाण हीन¹

भारतीय मनीषियों, ऋषियों ने सृष्टि का प्रादुर्भाव नाद ब्रह्म से माना है, जो ऊँकार वाचक है और इसी से संगीतोत्पत्ति भी हुई।

भारतीय संगीत के अन्तर्गत गायन वादन एवं नृत्य तीनों का समावेश होता है - संगीत वाद्यं तथा नृत्यं त्रय संगीतमुच्यते²

1. आचार्य भट्टहरि।

2. संगीत रत्नाकर

इसमें गायन सर्वोपरि है, स्वर ताल शुद्ध उच्चारण और हाव भाव शुद्ध मुद्रा के साथ गाया जाने वाला ही वास्तविक संगीत है- सप्तक प्रकारेण यद्गीयते सत्संगीत्।" जो संगीत वेदों में मार्गीण अथवा अन्वेषण का परिणाम है उसे मार्ग कहा गया है यह मार्ग संगीत शाश्वत नियमों से बद्ध एवं अपरिवर्तनीय है। इसका लक्ष्य मात्र मनोरंजन ही नहीं अपितु मोक्ष की प्राप्ति है। लोक रुचि के अनुसार परिवर्तित होने वाला संगीत देशी कहा जाता है। एक वह जिसका प्रयोग धार्मिक समारोहों पर पारमार्थिक दृष्टि से किया जाता रहा और दूसरा वह जिसका प्रयोग लौकिक समारोहों पर केवल मनोरंजन की दृष्टि से किया जाता रहा है। वैदिक काल में दोनों धारणें समानान्तर रूप में उपलब्ध होती हैं। मध्यकालीन परिभाषा के अनुसार एक मार्गी रहा तो दूसरा देशी। प्रथम को 'सामगान' कहा गया तो दूसरे को गन्धर्व की सजा दी गयी है। यही गान्धर्व संगीत रामायण तथा महाभारत काल तक मार्ग का स्वरूप लेता है।

शास्त्रकारों द्वारा कला एवं उससे उद्भूत होने वाले आनंद ने कार्यकारण सम्बन्ध ढूँढने का प्रयत्न किया गया है। इस दृष्टि से उन्हें आनंदप्रदायी नियमों का अन्वेषक कहा जा सकता है, सृष्टा नहीं। तात्पर्य यह है कि शास्त्र सम्पूर्ण संगीत के नियामक नहीं माने जा सकते। वस्तुतः नादसौन्दर्य जनित आनन्द अनंत है, और उसकी अभिव्यक्ति के साधन भी अनंत हैं।¹

इस प्रकार शास्त्रकारों ने जो निरन्तर चिन्तन व अनुसंधान किया, उसके फलस्वरूप विभिन्न नियमोपनियमों व सिद्धांतों की भी सृष्टि होती रही लेकिन यह सीमा बद्ध नहीं है, यह तो नवीन चिन्तन की ओर ले जाने हेतु एक प्रेरणा प्रदायक दीपक ही है ताकि सर्वथा नवनवोन्मेषशालिनी प्रतिभाएं अग्रसर हो सकें। "क्षणे-क्षणे

यन्नवता मुपैति तदेव रूपं रमणीयताया. इसी लिये तो कहा गया है। अतः स्पष्ट है कि पूर्वजों के ज्ञान भंडार का ज्ञान प्राप्त करते हुए उसे और अधिक बढ़ाने का प्रयास करते रहना चाहिए। इस दृष्टि से मार्ग और प्राचीन देशी संगीत के स्वरूप और प्रकारों का जानने का प्रयत्न होना ही चाहिए। इसका आशय यह हुआ कि संगीत मात्र मनोरंजन एवं अर्थोर्पाजन के ध्येय तक ही सीमित होना चाहिए।

संगीत, सभ्यता और संस्कृति परस्पर सहसम्बद्ध रहे हैं, अतः स्वाभाविक ही है कि सांस्कृतिक, सामाजिक धार्मिक, राजनीतिक तथा आर्थिक प्रभाव संगीत विद्या पर पड़ते रहे हैं। अपनी भौगोलिक सीमाओं के कारण भारतवर्ष अन्य देशों से अलग प्रतीत होता है। उत्तर में हिमालय दक्षिण में हिन्दमहासागर, पूर्व में जटिल पर्वत श्रेणियाँ तथा पश्चिम में पर्वतीय दर्रों की स्थिति में भारत में विदेशियों का आना जाना प्रायः होता ही रहा है। फलस्वरूप उभय पक्षीय प्रभाव सांस्कृतिक, कलात्मक दृष्टि से न्यूनताधिक रूपेण आवश्यक पड़ता रहा। यही कारण है कि उत्तरी भारत के क्षेत्रों में ईरानी संगीत की छाप दृष्टिगत हो जाती है।

इसी प्रकार प्राकृतिक प्रथकत्व के कारण उत्तर पृथक्ता के दर्शन होते हैं। आर्यों, मुस्लिमों एवं अन्य लोगों के सक्रमण के कारण उत्तर भारतीय संगीत पर भी असर पड़ा फिर भी यह कहने में कोई संदेह नहीं कि भारतीय कला, संस्कृति व संगीत ने अपने मूलानुसृत स्वरूप को कदापि विलुप्त नहीं होने दिया।

दक्षिण भारत का संगीत मुख्य रूप से कर्नाटकी संगीत के रूप में प्रतिष्ठित हुआ। दक्षिण भारत वैदेशिक सत्ता से आक्रांत नहीं हुआ, यही कारण है उत्तर भारत की तुलना में वहाँ का संगीत वैदिक कालीन संगीत की भाँति मौलिकता लिये हुए आज दृष्टिगत होता है।

विदेशी शासकों के हाथों सत्ता की बागडोर आ जाने पर भारतीय संगीत के रूप में विकृति उत्पन्न होने लगी, जैसा कि पिछले आध्यायों में प्रसंगत सुस्पष्ट किया गया है। सल्तनत काल से लेकर मुगलों के काल तक संगीत में निरंतर परिवर्तन, नवीनता, सम्मिश्रण के तत्व सम्मिलित होते गये। वस्तुतः हजार वर्ष पूर्व वैदेशिक कलाओं का जो रूप भारत वर्ष में आया, उसे राज्याश्रय प्रदान किया गया और उनके विशेषज्ञ सम्मिलित किये गये इस सम्बन्ध आचार्य बृहस्पति महोदय का कथन समीचीन है कि " लोकरूचि के अनुसार कलाओं में स्वाभाविक विकास उसकी प्रगति कहलाता है, परन्तु पिछले एक सहस्र वर्षों में भारतीय कलाओं विशेषतया संगीत के साथ जो कुछ हुआ, उसका कारण, लोकरूचि नहीं, अपितु आक्रान्ता जाति का आग्रह मात्र था।¹ वर्तमान समय में अनुसंधान किये जा रहे हैं और प्राचीन सांगीतिक तत्वों के स्वरूप एवं विवेचन की महती आवश्यकता भी है, ताकि हमारी सांस्कृतिक विरासत, पूर्वजों की आस्था, साहित्य, संगीत, कलाएँ सुरक्षित रह सकें और जीवन के चरम परम लक्ष्य की प्राप्ति संभव हो सके ऐसा हमारा विचार है।

वाद्य यंत्रों का संगीत में महत्त्व निरपद है। तत एव सुषिर वाद्यों में गीत की उत्पत्ति होती है, अवनद्ध वाद्य उसका उपरजन करते हैं और धन वाद्यों का कार्य गीत को लयानुरूप नापना अथवा नियंत्रित करना होता है। स्पष्ट है कि वाद्य के चारों प्रकारगीत के उपकारक तत्व के रूप में संगीत की श्री वृद्धि करते हैं। वाद्यों का प्रयोजन गीत का अनुकरण और वादक मुख्य कर्तव्य गायक के दोषों को छिपाना बताया गया है। वह पूर्णतः संगति देकर गीत के प्रभाव को बढ़ा देता है। इसके साथ ही वाद्य का स्वतंत्र प्रयोग भी संभव है, किन्तु यह स्वतंत्र वादन शुष्क वादन

की कोंटि में आता है, जिसे सांगीतिक भाषा में विद्वानों ने 'गोष्ठी' की सजा दी है। वाद्यों के निर्माण तथा वादन कला के सन्दर्भ में शारंगदेव ने विस्तार के साथ चर्चा की है।

संगीत में सरसता प्राणभूत तत्त्व कही जा सकती है। काव्य की ही भाँति संगीत का प्रयोजन इस परिपाक रहा है। प्राचीन संगीताचार्य से लेकर शारंगदेव पर्यन्त सभी संगीतज्ञों ने इस तथ्य की पुष्टि की है। भरतादि सभी संगीताचार्यों ने अपनी जातियों और रागों में उससे सम्बन्धित रस का वर्णन करते हुए अशस्वर को मुख्यतः स का अभिव्यजक प्रतिपादित किया है। निःसंदेह गहन अनुसंधान के अनन्तर भारतीय संगीत विद एवं कलाममज्ञों ने यह निर्धारित किया है कि रसाभिव्यक्ति के लिये किस स्वर का प्रयोग आधारित स्वर के रूप में होना चाहिए। इसकी महत्ता एवं भारतीय संगीत में उसकी अनिवार्यता जैसे विषयों पर पूर्व अध्यायों में चर्चा की जा चुकी है। प्रस्तुत शोध प्रबंध में निम्नानुसार विषयवस्तु का विवेचन किया गया है।

प्रथम अध्याय में -

संगीत की महत्ता, परिभाषा, उत्पत्ति, महत्व, संगीत एवं गस्कृति, प्रतिपादित विषय का उद्देश्य का विवेचन है।

द्वितीय अध्याय में -

शास्त्रीय संगीत, उसके विविध तत्त्व, शास्त्रीय संगीत की महत्ता, शास्त्रीय संगीत एवं प्रायोगिक संगीत का संबन्ध, संगीत एवं शास्त्रीय संगीत में परस्पर भेद का वर्णन है।

तृतीय अध्याय मे -

शास्त्रीय संगीत के वाग्गेयकार, वाग्गेयकार की परिभाषा, वाग्गेयकार के गुण, संगीत मे स्वर और शब्द का सम्बन्ध, संगीत मे काव्य का स्थान, वाग्गेयकारों की रचना का विवेचन किया गया है।

चतुर्थ अध्याय मे -

वाग्गेयकारों की जीवनी, ध्रुवपद शैली के वाग्गेयकार, खयाल शैली के वाग्गेयकार, ठुमरी शैली के वाग्गेयकार, टप्पा शैली के वाग्गेयकारों का परिचात्मक विवेचन प्रस्तुत किया गया है।

पंचम अध्याय मे -

वाग्गेयकारों की ध्रुवपद, खयाल, ठुमरी एवं टप्पा शैली की रचनाओं का परिचय उपलब्धता के आधार पर दिया गया है।

षष्ठ अध्याय में -

प्राचीन, मध्य तथा आधुनिक वाग्गेयकार तथा उनकी रचनाएँ, प्राचीन मध्य और आधुनिक वाग्गेयकारों की तुलना, विविध शैलियों के वाग्गेयकारों की रचनाओं मे शैली के अनुरूप स्वर, शब्द तथा काव्य का प्रयोग तथा विभिन्न प्रकार की रचनाओं के आधार पर वाग्गेयकारों की रचना शैली का आलोचनात्मक विवेचन प्रस्तुत है।

सप्तम अध्याय मे -

उपसंहार, शोधकार्य का निष्कर्ष एवं उपलब्धि एवं सहायक ग्रंथ सूची दी गई है।

इस प्रकार उक्त विवेचना से स्पष्ट होता है कि भारतीय संगीत का इतिहास अत्यन्त ही प्राचीन रहा है, जो उत्कर्ष उत्तरोत्तर शिखर को छूता हुआ, कालातरीय झझावाटों को झेलता हुआ, भी किसी न किसी रूप में अद्यावधि भी भारतीय जनमानस में विद्यमान है।

2. सदर्थ ग्रंथ सूची

1. भाव रंगलहरी प्रथम भाग - रचयिता - गायन-वादनाचार्य पं० बलवत राय गुलाबराय भट्ट (भावरंग) प्राध्यापक श्री कला संगीत भारतीय, काशी हिन्दू विश्वविद्यालय प्रकाशक (रचयिता) वितरण - मोती लाल बनारसी दास - नेपाली खपरा, वाराणसी।
(1964 ई०)
2. नाद-रूप - श्री कला संगीत भारतीय का०वि०वि० प्रथम दशकपूर्ति समारोह परिशिष्ट (1950-51 - 1960-61)
3. अभिनव गीताजलि (5 भाग) पं० रामाश्रय झा (रामरंग) प्रकाशक- संगीत सदन प्रकाशन - 134, साउथ मलाका, इलाहाबाद - 1
4. संगीत कला बिहार - अखिल भारतीय गार्ध्व महाविद्यालय मण्डल मुर्बई, प्रकाशन - जनवरी (1999)
5. राग विहार - तृतीय भाग - लेखक - पं० विनायक नारायण पटवर्धन , प्रका० संगीत गौरव ग्थमाला, पुणे - 1954 ई०
6. संक्षिप्त हिन्दी शब्द सागर - संपादक - रामचंद्र वर्मा।
7. संगीत बोध - म०प्र० हिन्दी ग्रंथ अकादमी, भोपाल।

9. भक्ति का विकास - मुशी राम शर्मा ।
10. गीता
11. भारतीय संगीत शास्त्र - तुलसीदास देवागन म0प्र0 हिन्दी ग्रंथ
अकादमी, भोपाल।
12. ध्वनि और संगीत
13. भारतीय संगीत वाद्य।
14. नाट्यशास्त्र - आचार्य भरत।
15. प्रणव भारती - ओंकार नाथ ठाकुर।
16. संगीत का वृहद इतिहास।
17. वैदिक वागमय - बलदेव उपाध्याय ।
18. वेद का स्वरूप और प्रामाण्य।
19. रामायण मीमांसा ।
20. भरत भाष्यम् ।
21. वैदिक संगीत - ढठिराज बापट शास्त्री ।
22. पद्म पुराण ।
23. स्कंद पुराण - काशीखण्ड।
24. बाल्मीकि रामायण ।
25. महाभारत आदिपर्व।